




# نصٌ لا يخص المرءَ وحده

د. عبير سلامة

# نصٌّ لا يخصُّ المرءَ وحده

عبير سلامة



سلسلة
الثقافة الرقمية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة



• نص لا يخص المرء وحده
• عبير سلامة
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2012م
5ر13 x 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: مصطفى نوبى
• المراجعة اللغوية: أحمد النناوى
محمد ماهر بسيونى
رقم الإيداع: ١٧٥٥٣ / ٢٠١٢
• الترقيم الدولى: 978-977-718-063-4
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 116 شارع أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

7

سلسلة شهرية تعنى بنشر المعرفة بتكنولوجيا الإعلام الحديث والإنترنت والكمبيوتر

# نص لا يخص المرء وحده

الرؤية مرادف للفهم..
نحن "ننظر" في الموضوع،
"نرى" الحكاية،
"نركز" في المشكلة،
نطمئن إلى "نظرية"،
ونقبل "وجهة نظر"،
العالم في الحقيقة كما نراه.. لا كما نسمعه أو نحس به.

# ثقافة مشاركة

الثقافة الافتراضية Virtual culture

الثقافة الإلكترونية e-culture

ثقافة الإنترنت Internet culture

الميديا الجديدة New media

الثقافة الرقمية Digital culture

مصطلحات متنوعة تشير إجمالا إلى أن "الثقافة"، "الاتصالات"، و"المعلومات" مفاهيم مرتبطة ببعضها البعض، ليس عند الإشارة إلى الثقافة الرقمية فحسب، بل إلى الثقافة عموما. نحن نفكر غالبا في المعلومات والاتصالات بطريقة تقنية- باعتبارهما بيانات ونقل بيانات- لكنهما أيضا ظاهرة اجتماعية[١].

المعلومات منتجات ثقافية. الاتصالات عملية مشاركة وخلق مجتمع، والثقافة ذاكرة جماعية، تعتمد على المعلومات والاتصالات في إنشائها، امتدادها، تطورها وحفظها[٢]. ربما لذلك تحيل موسوعة ويكيبيديا الباحث عن مصطلح "الثقافة الرقمية" إلى صفحة مصطلح "عصر المعلومات" الذي يُعرف أيضا باسم عصر

---

١ - Aleksandra Uzelac: Digital Culture– a shared space for citizens-users-consumers:
http://www.culturelink.org/conf/dialogue/uzelac.ppt

٢ - السابق، نفسه.

الكمبيوتر. وتحمل الإحالة معنى ضمنيا فحواه أن "الثقافة الرقمية هي ثقافة عصر المعلومات"، أي ثقافة عصر الانتقال من الصناعة التقليدية إلى اقتصاد يعتمد على إدارة المعلومات منذ ظهور شبكة الإنترنت، عصر استخدام التكنولوجيا الرقمية، وعصر قدرة الأفراد على نقل المعلومات بحرية، وعلى الوصول بسرعة إلى معرفة كان من الصعب أو المستحيل الوصول إليها في وقت سابق.

التفكير الراهن فيما وراء عصر المعلومات يغيّر تعريف ويكيبيديا الضمني للثقافة الرقمية من مجرد استخدام التكنولوجيا الرقمية إلى حقل دراسة مستقل يختبر تأثير التكنولوجيا الرقمية على تصرفات البشر. يعكس هذا التغيير مدى الاهتمام بتأثير التكنولوجيا، ويؤكد النظرة إلى الثقافة الرقمية باعتبارها ظاهرة اجتماعية أكبر من فكرة "عصر المعلومات" وتتضمن الذاتية في التفاعل مع التكنولوجيا لموضعتها في سياق تاريخي، لذلك يتبنى هذا الكتاب تعريفا مقترحا للثقافة الرقمية، مجمله أنها "**مجموعة من القيم والممارسات والتوقعات المتعلقة بكيفية تفاعل الناس مع أجهزة المعلومات الشخصية والميديا الجديدة**"، ويحاول استكشاف موضوعاتها المتشعبة، مثل: الذات والهوية في ثقافة عالمية متصلة، الرقمنة وتطوير المحتوى، الأفكار الشخصية والفضاءات العامة، الجماعات الافتراضية، الملكية الفكرية وحماية الخصوصية، بلاغة الصورة، الأدب الرقمي، الإبداع المشترك والريمكس.

اليوم، تؤطر الثقافة الرقمية خبراتنا بالعالم وتمدنا بمجموعة معقدة من الأدوات الرقمية التي تساعدنا في تنظيم علاقات جديدة بين المعلومات، وفي إدارة التفاعل الثقافي بين المحلي والعالمي، وبالتالي تؤدي إلى تحولات اجتماعية. لقد وُصفت الثقافة الرقمية بأنها ثقافة مشاركة حيث لا يستهلك المستخدمون المعلومات فقط بل يضيفون إليها بطرق متنوعة. هذه النقلة ملحوظة تحديدا في المرحلة الحالية، مرحلة اكتمال ظاهرة الجيل الثاني من شبكة الإنترنت Web ٢,٠ أو البرمجيات الاجتماعية التي تثير تساؤلات ضرورية مازالت تحتاج إلى بحث، مثل:

كيف حولت تكنولوجيا الكمبيوتر- وشبكات الاتصال والفنون الرقمية- الثقافة المعاصرة، والحياة اليومية، والخطاب الثقافي نفسه؟

ما الذي حدث لأسئلة الهوية (العرق، الطبقة، النوع) في أبنية مثل: يوتيوب، فيسبوك، وتويتر؟

- هل حولت الثقافة الرقمية الجدل حول الهوية إلى ما وراء هذه الجوانب التقليدية وأسست مفردات جديدة لتمثيل الهوية؟

هل المخيلة الرقمية (عملية ابتكار المستخدم لمحتوى مولّد عن طريق الكومبيوتر) تعيد تنظيم أسئلة الديموقراطية والمواطنة، وأولويات التمثيل الفني والترفيه؟ إذا كانت الرؤية حقا مرادفا للفهم، فما الطرق التي أثرت بها التكنولوجيا على تمثيلات البلاغة المرئية؟

لدينا عدد محدود من الأدوات والنماذج لفهم قوة قواعد البيانات، تمثيلات شبكة الإنترنت، تقنيات الترشيح، إدارة الحقوق الرقمية، وسمات أخرى جديدة  للتنظيم والسيطرة. لدينا أيضا تفسيرات أقل للكيفية التي تحول بها هذه الاتجاهات والقدرات ثقافاتنا المشتركة وفهمنا لها. هذا الكتاب منتج من منتجات الثقافة الرقمية، وهو مثلها "نص لا يخص المرء وحده"، فلعله يكون خطوة في سبيل فهمها وكيفية التعامل معها.

# ثقافة الإنترنت

## هواة محترفون

جمهور الإنترنت في الغالب لا يقرأ/ يشاهد/ يستمع فحسب، بل يشارك في الكتابة/ التصوير/ التوزيع. ومن الواضح أن مفردة "الجمهور" نفسها أصبحت مصطلحا عتيقا ومهجورا على نحو سلبي في السنوات الأخيرة، فاليوم توجد عملية اجتماعية لا نهاية لها، هي محصلة تهجين تولّد مساحات وساعات لا تُحصى من المنتجات الإبداعية ( مصطلح عتيق آخر!).

قول بعضنا إن هذه العملية تشكل تهديدا للإبداع سيبدو فكاهيا إلى حد كبير، فالإبداع، على الرغم من عدم اختلاف مفهومه، موجود في محصلة التهجين، تحديدا في التجميع والمزج وإعادة التوزيع، المحصلة المميزة لظاهرة الهواة المحترفين منذ بداية القرن الحادي والعشرين.

يوجد عدد كبير من المبدعين، بعضهم هواة يمارسون الإبداع مع وظيفة تقليدية، وبعضهم محترفون يتفرغون له كليا، أكثر الهواة يتمنون التفرغ، لكنهم لا يستطيعون بسبب المنافسة الضارية، التي تجعلهم يُبعدون دوما بواسطة أناس يعرفون ما يفعلونه ولديهم ما يثبت هذه المعرفة، هذا من جانب، وعدم قدرتهم من جانب آخر على الفوز بداعمين أو رعاة مستمرين،

كناشر مشهور مثلا أو وكيل أدبي في حالة الكتابة، لذلك يكتفون بالإبداع لأنفسهم وأصدقائهم، أو نشر أعمالهم دون مقابل.

ينقلب هذا الوضع حاليا عن طريق هواة محترفين، متطوعين يدفعون النشاطات الإبداعية للهواة إلى مستويات احترافية، ولا يقيدون أنفسهم برؤى مبالغ فيها لمنجزاتهم المحتملة، بل يجدون طريقة لاستعادة الطاقة وتحسين ما يستطيعون عمله، مع الاستمتاع به والاستفادة منه ماديا.

قدم المتطوعون في الماضي مساهمات احترافية المستوى ومجانية لكثير من الأنشطة الاجتماعية، كالتمريض ورعاية المسنين، لكنهم في هذه الأيام وبفضل الإنترنت يقدمون مساهمات قيمة في مجالات إبداعية، والأمثلة الجيدة كثيرة، منها على سبيل المثال: حركة المصدر المفتوح (التي تشكل التحدي الأكبر لسيطرة ميكروسوفت على سوق الكومبيوتر الشخصي)، وتكنولوجية BitTorrent التي تسمح بتوزيع ملفات الموسيقى والأفلام والبرامج التليفزيونية بمستويات بث فائقة الجودة، بدون استخدام الأقمار الصناعية أو الأسلاك والهوائيات، كأنها وسائل إعلام كبرى وحصرية يقدمها متحمسون مجهولون من مقاعدهم.

وجود الهواة المحترفين ملحوظ جدا في عالم الإنترنت، ربما يكون معروفا أكثر في المدونات والمنتديات، لكنه موجود أيضا في: تصميم المواقع والبرمجيات، ألعاب الواقع الافتراضي، الأدب المتشعب، مشروعات الويكي، وغيرها من المجالات التفاعلية التي عبرت في السنوات الأخيرة عن تنامي أشكال

مقاومة للحدود التراتبية، بين من يُدير ومن ينفذ، من ينتج ومن يستهلك، وكشفت بالتالي عن تطور دور المتلقي في التحكم بالمنتجات الثقافية والخدمات.

التفاعلية من أهم طرق المقاومة التي توفرها الإنترنت للمتلقي، وتعني مشاركته في السيطرة على إنتاج النص أو تشكيله. حتى اليوم لا تسمح ثقافاتنا الشرقية بمثل هذه المشاركة، قد تمنح فضاء للتفسير والتهميش والتذييل، في فضاء منفصل بوضوح عن فضاء النص، لكن ليس التفاعل.

هناك من يجادل بأن هذه الممارسات (التفسير/ التهميش/ التذييل) وما يشبهها تفاعل، وهي كذلك بالفعل، لكنه ليس التفاعل المقصود في سياق الإنترنت. التفاعلية في هذا السياق ثورة، للتحرر من أوتوقراطية التأليف وطاعة القراءة، من التقاليد المحمية والتوقعات المقررة سلفا، ثورة تتجاوز الأدب والفن، للتحرر من عبودية وسائل الإعلام وسوق علاماتها التي تستلب الحياة المعاصرة.

ازدهار أشكال متنوعة من التحرر في إنتاج الهواة المحترفين، والتنظيم الذاتي لأشكال حضورهم على شبكة الإنترنت- لا يستدعيان التفكير مجددا في التصنيف التقليدي لكل من الهاوي والمحترف، فحسب، بل التفكير أيضا في نتائج تعميم خيارات ثقافية كانت فيما مضى حكرا على النخب، والاستعداد للتحديات الجديدة التي تفرضها على المبدعين والنقاد، وأهمها كيفية الاستجابة للمصطلحات الجديدة والمفاهيم.

**إعادة توزيع**

يدور الصخب في عالم الإنترنت اليوم حول الممارسات المميزة لإنتاج الهواة المحترفين، وهي الممارسات التي يجمع بينها مفهوم الإعادة: إعادة التجميع/ المزج/ التوزيع/ التأطير/ التصنيف/ الصياغة/ الإبداع، الأمر الذي دفع بعض الدارسين إلى القول بوجود ما يدعونه: "ثقافة الريمكس".

الريمكس[٣]: ظاهرة ثقافية عالمية، وتوجد لها أصول تاريخية في جميع اللغات تقريبا، لكنها اليوم أصبحت جزءا مهما من الوجود الثقافي العالمي، إلى حد يجعلها تبدو وكأنها جوهر أصيل لإبداع الإنترنت، الجوهر المتمثل في مختارات، إعادة توزيع مستمر لألحان ثقافية متعددة، وإعادة صياغة لمفاهيم تقليدية وأدوار؛ بفضل الانتشار المتنامي لتقنيات التحرير الرقمي وأدوات برمجية مثل: فوتوشوب Photoshop و After Effects .

تدوير الهواة المحترفين للمعلومات والجماليات فعالية إبداعية، تقوم بدور فائق الحيوية في الاتصال الجماهيري، وتتشكل من التبادل الحر للبيانات الوصفية والبرمجيات التي تدعم ممارسة القطع/ النسخ واللصق، إضافة إلى ممارسات الإعادة المذكورة سابقا، لابتكار خدمة تقنية أو منتج ثقافي جديد.

---

٣- الريمكس الموسيقي توزيع بديل للحن أغنية، يختلف في الغالب جذريا عن الأصل، يتضمن عادة عناصر من موسيقى راقصة، ويُستخدم إما لابتكار نسخ مُبهجة من الأغاني الناجحة- تناسب الأفراح والملاهي الليلية، يتولى الإعلان عنها وتشغيلها DJ (Disc Jockey) مُشغل الاسطوانات الموسيقية- وإما لإنقاذ الأغاني الفاشلة بمنحها حياة جديدة.

يُطلق على هذه الفعالية ثقافة الريمكس Remix Culture ويتلخص مفهومها في أخذ عينات من مواد ثقافية موجودة، والجمع بينها في شكل جديد وفقا للذائقة الشخصية. المفهوم مستمد من نموذج إعادة التوزيع الموسيقى[٤]، وتمت

---

-[٤] ظهر النموذج الموسيقي المبكر للريمكس في جامايكا مرتبطا بسياقات سياسية وثقافية، وكان معروفا لدى الموسيقيين الجامايكيين باسم: "نسخة"، ثم انتقل مفهومه الأساسي إلى مدينة نيويورك وارتبط في المقام الأول بسياقات تجارية، لتعزيز أغانٍ محددة في سوق استهلاكية نامية تنتشر على أجنحة الثقافات الفرعية للديسكو والهيب هوب.

يشير مصطلح التوزيع الموسيقي إلى عملية توظيف الآلات الموسيقية للتعبير عن الجمل اللحنية. مهمة الموزع الموسيقي هي اختيار الإيقاع و تحديد سرعته، تحديد الجو الموسيقي العام للأغنية، إضافة إلى اختيار العازفين وتنفيذ الأغنية في الأستوديو، ويقوم مهندس الصوت في هذه العملية بالخطوات التالية:

١. تسجيل أصوات الآلات المختلفة بطريقة مستقلة، الجماعي والمنفرد، ما يصحب الغناء وما يأتي بين مقاطعه، إلخ.
٢. دمج المسارات الموسيقية وموازنة أصوات الآلات مع الإيقاعات والكورال (مكساج).
٣. تركيب صوت المغني على اللحن.
٤. دمج نهائي وموازنة للمسارات الصوتية (ديجيتال ماستر).

الريمكس: إعادة تلحين (صياغة وتفسير) لأغنية موجودة بالفعل، أي عكس الخطوات السابقة، لدمج الوحدات المستقلة بطريقة مختلفة، بحيث تكون هالة الأصل ملحوظة في النسخة الجديدة. ويمكن القول، استنادا إلى تاريخ هذه العملية، إن هناك ثلاثة أنواع من الريمكس الموسيقي:

١-توسيع نطاق النسخة الجديدة أطول من الأصل: وتحتوي على أقسام نشطة ممتدة، تجعلها أكثر قابلية للدمج مع مقطوعات أخرى، في النوادي مثلا بواسطة منسق الموسيقى (DJ).
٢- انتقائي، يتألف من إضافة وحدات إلى الأصل، أو حذف وحدات منه. وهذا هو النوع الذي جعل منسقي الموسيقى منتجين مشهورين في الوسط الموسيقي.
٣- انعكاسي، يوسّع جمالية أخذ العينات باستخدام الرمز، حيث تتحدى النسخة الجديدة هالة الأصل وتدّعي الاستقلال عنه، حتى لو حملت إسمه؛ هناك وحدات تُضاف أو تُحذف، لكن مسارات الأصل تُترك إلى حد يكفي للتعرف عليها، وفي ممارسة أكثر تقدما يكون الشيء الوحيد الذي يمكن التعرف عليه من الأصل هو العنوان.

توسعته في السنوات القليلة الماضية، ليشمل مجالات ثقافية متعددة: الموسيقي، الأزياء، الطعام، تطبيقات شبكة الإنترنت، وسائل الإعلام التي يبتكرها المستخدم، إلخ.

عندما تتم توسعة هذا النشاط ليشمل الثقافة بوجه عـــام، سيمثل الريمكس في نهاية الأمر عملية مزج تعيد ترتيـب شـــيء سبق التعرف عليه، أخذ تأثيرات من أصل، وترك أثر عليه فـــي مستوى آخر. الريمكس إذن محصلة تهجين تتجلى فـــي أشـــكال متنوعة، منها على سبيل المثال: لوحات دوشامب، سلسلة أفـــلام كوينتن تارنتينـــو (اقتل بيل) [٥]، موسيقى فرقة غوريـــلات[٦]،

---

٥- Kill Bill (٢٠٠٣، ٢٠٠٤) فيلم متعدد الأجزاء للمخرج والكاتب كوينتن تارنتينو Tarantino، يدور حول سعي فتاة للانتقام ممن قتلوا أباها واغتصبوا أمها، استوحى تارنتينو قصته من فيلم ياباني مقتبس بدوره عن فيلم مانجا ياباني. انظر الإشارات الثقافية المتعددة في الفيلم:

http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide

٦- غوريلات gorillaz فرقة موسيقية افتراضية، أسسها المغني دامون ألبارن Albarn ورسام الكرتون جيمي هيلويت Hewlett(ومتعاونين آخرين مثل تينا ويموث Tina Weymouth وتيري هال Terry Hall). تتكون الفرقة من أربعة موسيقيين خياليين(شخصيات رسوم متحركة)، هم: تو دي ٢D ، موردوك Murdoc، نودل Noodle وراسل Russel. الأسلوب الموسيقى الأساسي هيب هوب بديل، مع تأثيرات من موسيقى البوب. ظهرت فيديوهات الفرقة في بريطانيا أواخر سنة ٢٠٠٠ ثم صدر الألبوم الأول في العام التالي وتم تسجيله في موسوعة جينيس للأرقام القياسية بعد أن بيع منه سبع ملايين نسخة، ومن أشهر أعمالهم "كلينت ايستوود" و ١٩-٢٠٠٠. انظر:

www.gorillaz.com www.myspace.com/gorillaz

مقطوعات موسيقى أنمي[٧]، مشينما[٨].

يشكك كثيرون في أصالة إبداع الريمكس؛ لأن محتواه يعتمد على أعمال آخرين، تراثية أو معاصرة، لكن مَنْ الذي نستطيع وصفه بأنه "مُبتكر محتوى أصيل"؟! هل هو مؤلف الأغاني الذي يكتب بالقلم مستعينا بالعود أو الجيتار؟ هل هو الشاعر الذي يستخدم الكلمات والأوزان التي استخدمها آخرون في الماضي؟ ما الذي يجعل الأغنية أو القصيدة أصيلة؟ أليست هي الطريقة الفريدة التي نصوغ بها الألحان والكلمات؟!

يجمع فنان الريمكس عينات من مصادر موجودة (نصوص، أغنيات، أفلام، رسوم متحركة، إلخ) ويُعيد تدويرها بمعان مختلفة لإنتاج عمل جديد، هذا صحيح، لكن هل مَنْ يُسمون: مبدعي "المواد الأصيلة" لا يعتمدون على مصادر موجودة؟ هل نعتبر مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) عملا أصيلا؟ حتى إذا كانت الفكرة تستند إلى قصة لويليام بانتر، اقتبسها بدوره من قصيدة لآرثر بروك؟ مهما ذهبنا بعيدا إلى

---

٧- Anime أنمي، اشتقاق من كلمة (Animation) الإنجليزية، يُطلق على الرسوم المتحركة اليابانية (أفلام المانجا)، التي تتميز بدقتها الفائقة ومناسبتها لجميع الموضوعات والأعمار، لذلك تحظى بشعبية هائلة في اليابان وخارجها حيث تنتشر عن طريق الدبلجة إلى لغات مختلفة، منها اللغة العربية، مثل: مغامرات جريندايزر، الكابتن ماجد، مازنجر.

٨- مشينما Machinima ، دمج لكلمتيَ (machine) آلة، و (cinema) سينما، يستخدم للإشارة إلى الأفلام الافتراضية التي تُنتج بواسطة رسوم الكومبيوتر ثلاثية الأبعاد. انظر www.machinima.com

الوراء بحثا عن أصالة عمل ما، فسوف نجد أن الفكرة مبنية على عمل آخر يسبقه أو مستوحاة منه.

لا تستخدم ثقافة الريمكس مصطلحات مثل: الاستلهام أو الاعتماد على أو الاقتباس[٩]، بل تستخدم بشفافية- تُحسب لها- مصطلحات التدوير أو إعادة الإنتاج، وهو ما يثير عادة تساؤلات كثيرة عن مشروعية الريمكس ومدى الاستخدام العادل لمنتجات إبداعية محفوظة الجقوق. هل يخالف مستخدمو شبكة الإنترنت قانون الملكية الفكرية عندما يصنعون ريمكسات؟ ليس بالضرورة، وفقا لأحدث تقرير أعده فريق باحثين بكلية واشنطن للقانون Recut, Reframe, Recycle.

يشير التقرير إلى مجموعة واسعة من الممارسات التي تستخدم مواد محفوظة الحقوق على شبكة الإنترنت- لأغراض الهجاء، السخرية، التعليقات السلبية والإيجابية- الرسومات، الأرشفة، وبالطبع المختارات، الكولاج، إعادة التوزيع والتصنيف- ويبين أن جميع هذه الممارسات مؤهلة لاعتبارها من قبيل الاستخدام العادل، وهي بالتالي قانونية.

---

-[٩] يشير الاقتباس إلى إدخال بعض أجزاء من نص قديم ( أو نصوص) في نص جديد. الريمكس- بتعبير ليف مانوفيتش- مصطلح أفضل لأنه يوحي بإعادة صياغة منهجية لمصدر، وهو المعنى الذي يفتقر مصطلحا الاعتماد والاقتباس إليه. انظر:
WHAT COMES AFTER REMIX? (winter ٢٠٠٧):
http://www.manovich.com/DOCS/remix_٢٠٠٧_٢.doc

الاستخدام العادل جزء من قانون حقوق التأليف والنشر يسمح لصانعين جدد، في بعض الحالات، بأن يقتبسوا من مواد محفوظة الحقوق دون طلب إذن أو دفع أجر لأصحابها. يوضح القانون أن الاستخدام العادل يجب أن يكون "تحويليا"، بمعنى إضافة قيمة إلى ما يُؤخذ واستخدامه لغرض يختلف عن غرض استخدام العمل الأصلي. لذلك، عندما يمزج مستخدمون عدة أعمال (مثل مقاطع من شريط إخباري مصور ورسوم متحركة وموسيقى شعبية) لا يمكن وصمهم بالسرقة أو الاستغلال، طالما أنهم يختارون ويعيدون المزج ليبتكروا عملا جديدا، أو ليضيفوا تعليقا جديدا على عمل ثقافي.

يوصي التقرير أخيرا بوضع التزام على الباحثين والصناع والمحامين كي يطوروا مبادئ أفضل الممارسات، مثل التي طورها صانعو الأفلام الوثائقية في بيانهم حول أفضل الممارسات في مجال الاستخدام العادل **Statement of Best Practices in Fair Use**.

يساعد مثل هذا الالتزام المبدعين الجدد على شبكة الإنترنت في معرفة ما هو إبداعي أولا وقانوني تاليا، ليؤكدوا أن أي ريمكس أكبر من مجموع وحداته، وأن أصالته تكمن في الاعتراف بمصادره، أي أن تكون الوحدات التي يتم تدويرها معروفة، فهذا هو الانعكاس الذاتي لمصداقية العملية، إذ بدون تاريخ سوف يصبح الريمكس استغلالا أو سرقة، وبدون ريمكس

سوف تصبح شبكة الإنترنت فضاءً يقيد الحريات ويهدد الأشـــكال الجديدة من التعبير عن الذات.

*** أصل محاضرة ألقيت في كلية العلوم الإنســانية والاجتماعيــة (وحدة الثقافة والتراث) بجامعــة الإمارات العربية المتحدة، مدينة العين، ١٢ أكتوبر ٢٠٠٨.**

# الاستخدام العربي لبرمجيات التواصل

# مراحل بين الأهداف والفعالية

تصاعد مؤشر استخدام الإنترنت في الدول العربية، منذ بدايته في سنة ١٩٩٣، حتى ٢٠٠٦ حيث بلغت النسبة ١,٦% من عدد السكان[١٠]، وتتسم كيفية الاستخدام- كما تعبر عنها إحصاءات مراكز المعلومات- بالعمومية والغموض[١١]، في ظل غياب مشروعات عربية مكرسة لبحث التأثيرات الاجتماعية/النفسية لاستخدام الإنترنت ومجالاته[١٢]. أكثر الاجتهادات المتفرقة التي ظهرت في السنوات القليلة الماضية تركز بصفة خاصة على الاستخدام المفرط، سواء استعانت بنتائج

---

١٠ – انظر: تقارير الأهداف الإنمائية للأمم المتحدة(١٩٩٠-٢٠٠٦):
http://mdgs.un.org/unsd/mdg/Host.aspx?Content-Products/ProgressReports.htm

١١ – انظر على سبيل المثال المسح الأسري لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات٢٠٠٦، الذي أجراه مركز المعلومات الوطني الفلسطيني:
http://www.pnic.gov.ps/arabic/culture/cultu_٢٠٠٦_٣.html

١٢ – على غرار "مشروع مقعد الإنترنت والحياة الأميريكية" The Pew Internet and American Life Project، الذي تشير بياناته الإحصائية إلى أن النسبة الأكبر من الشباب الأميركي تشارك في الجماعات الافتراضية، وتستخدم الإنترنت للبحث عن: موضوعات ومفاهيم علمية، معلومات سياحية، إجراءات (كيف تفعلها بنفسك) عن طرق إعداد الأشياء أو إصلاحها، وأفكار تساعدهم في اتخاذ قرارات كبرى. انظر: http://www.pewinternet.org/topics.asp?c=١

الاستخدام الغربي[١٣]، أو باستبيانات رأي موجهة مثل: مقياس إدمان الإنترنت، الذي نشره موقع "إسلام أون لاين" على مدى عام تقريبا، ٢٣ نوفمبر ٢٠٠١ إلى ١ نوفمبر ٢٠٠٢، واستجاب له ٨١٧٧ مشاركا[١٤].

المؤشرات الإحصائية الشاملة ضرورة لدراسة كيفية استخدام شبكة الإنترنت ومدى فعاليتها في إثراء التواصل بين الشباب العربي، والافتقار إليها يحيل إلى بدائل تقديرية، منها: قوائم ترتيب المواقع العربية، التي استعانت بها هذه الورقة، مثل: قائمة ألكسا[١٥] للمواقع العربية الأكثر شعبيةً (مائة موقع)[١٦]،

---

١٣ - انظر: الانعكاسات الصحية والنفسية والاجتماعية لطفرة المعلومات (الإنترنت)، د.عبد المنعم عبد الحكم:

http://www.hmc.org.qa/nh/page٧.htm

١٤ - سجل المقياس وجود ٢٧٤٥ حالة إدمان (٣٣,٦% من مجموع المشاركين)، و ٣١٣٦ حالة قابلة للإدمان (٣٨,٤%). وحظي البريد الإلكتروني بالنسبة الأكبر من مجالات استخدام المشاركين (٣٣,٩%)، يليه غرف الدردشة (٢٤,٤%)، ثم الأخبار (١٣,٦%) وأخيراً مواقع البورنو بنسبة (٩,٦%). انظر: بالأرقام.. العرب مدمنو إنترنت، معتز الخطيب:

http://www.islamonline.net/Arabic/Science/٢٠٠٢/١٢/Article٠٤.shtml

١٥ - http://www.alexa.com/

تعتمد قائمة ألكسا على قياس عدد زوار الموقع وعدد الصفحات التي يتصفحونها، وتعتبر القائمة الأفضل حتى الآن من جهة تقييم أداء المواقع، لمعلومات حول كيفية عمل ألكسا، انظر:

http://www.alexa.com/site/help/traffic_learn_more

١٦- انظر قائمة ألكسا يوم السبت ٣ فبراير ٢٠٠٧:

http://www.alexa.com/site/ds/top_sites?ts_mode=lang&lang=ar

قوائم المواقع المصنفة في قائمة ألكسا نفسها[١٧]، وغيرها من القوائم المنتشرة على شبكة الإنترنت التي تعتمد غالبا على قياس عدد زوار الموقع المراد تصنيفه.

تعكس قوائم ترتيب المواقع العربية احتياجات واهتمامات متعددة، يمثلها انتشار المواقع الترفيهية (الكرة، الأغاني، ألعاب الكمبيوتر)، الاجتماعية (المنتديات، المدونات، الدردشة)، التقنية (برامج وأدوات)، الإخبارية (الصحف، القنوات الفضائية). ويُلاحظ في قائمة ألكسا (٣ فبراير٢٠٠٧) أن المواقع الأكثر شعبية (الأول والثاني والرابع)[١٨] محركات بحث، أو خدمات محرك جوجل المخصصة للبحث عن مواقع سعودية ومصرية وإماراتية، يليها في المركز الخامس موقع "مكتوب" الذي يوفر تطبيقات مختلفة للبرمجيات الاجتماعية[١٩].

توحي شعبية محركات البحث بسيادة الرغبة في التعلم والمعرفة عموما، ويشير استكشاف ما يرغب المستخدمون العرب في تعلمه أو معرفته- بواسطة خدمة اتجاهات البحث التي يوفرها محرك جوجل[٢٠]- إلى غياب الاتجاهات البحثية المتعلقة بالعلوم/

---

١٧ - مواقع: رتّب، عيون، أفضل مائة موقع عربي، أفضل ألف موقع عربي.

١٨ -جاء في الترتيب الثالث موقع مخصص لكرة القدم العربية والعالمية ، انظر الصفحة الرئيسية من موقع كوورة: www.kooora.com

١٩ - انظر الصفحة الرئيسية من موقع مكتوب: www.Maktoob.com

٢٠ - انظر الصفحة الرئيسية من موقع اتجاهات جوجل:
http://www.google.com/trends

التاريخ/ الآداب[٢١]، وأولوية تطبيقات البرمجيات الاجتماعية، بخاصة غرف الدردشة والمدونات والمنتديات، التي حازت سبع مدن عربية (دمشق، مسقط، القاهرة، الجيزة، الإسكندرية، عمان، الرياض) على المراكز الأولى -من عشرٍ- في البحث عنها[٢٢]، ما يعني غلبة الرغبة في التعبير عن الذات والتواصل مع الآخرين على احتياجات مستخدمي الإنترنت العرب.

يعني التواصل مشاركة المعرفة بطرق مختلفة، مرئية وسمعية ومحسوسة، عبر مستويات وأشكال متعددة[٢٣]، قد يكون الحوار أفضلها، لأنه يسمح بفهم عميق ومعرفة أوضح[٢٤]، يتطلب اشتراك الطرفين أو الأطراف في إرسال/ استقبال المعلومات، ويتضمن مشاعرًا إنسانية صافية إذا ما تم بعفوية وحميمية، فليس تبادل الأسئلة والإجابات شكلا مثاليا للحوار، ولا الاهتمام بموضوع الحوار أكثر أهمية من الأشخاص/ أطرافه،

---

٢١ – تصدرت ثماني مدن أميركية ومدينتان هنديتان (في المركزين الرابع والسابع) قائمة البحث عن هذه الإدخالات. انظر:

http://www.google.com/trends?q=Science٪٢CHistory٪٢CArt

٢٢ – انظر نتيجة البحث عن هذه التطبيقات:

http://www.google.com/trends?q=shat٪٢CBlogs٪٢CInternet+forums+&ctab=٠&geo=all&date=all

٢٣ – انظر: http://en.wikipedia.org/wiki/Communication

٢٤ – ليست المعرفة منتجا كاملا نحصل عليه في نهاية الحوار، ليست شيئا موجودا هناك ينتظر اكتشافه فجأة، إنها بالأحرى جانب من عملية التواصل ينمو بالتفاعل في موقف مثالي، يحدث عندما يحصل كل طرف على قدر متساو من فرص الكلام، وعندما لا يُقيِّد الحوار بغير الرغبة في فهم الآخرين والتعلم منهم.

إضافة إلى تقديم الشك فيما يقال، وعدم وجود الإحترام أو الاعتبار المشترك لفكرة المساواة، وفقدان الأمل في جدوى الحوار[٢٥].

التواصل بين العرب- بخاصة الشباب- بواسطة تطبيقات البرمجيات الاجتماعية عبر الإنترنت- مدار تركيز هذه الورقة، وغايتها استكشاف كل من الإمكانات والأهداف والممارسة على النهج التالي..

**١- أشكال التواصل عبر الإنترنت: مفهومها، أدواتها، كيفية إدارتها واستخدامها.**

**٢- أهداف التواصل بواسطة تطبيقات البرمجيات الاجتماعية، والسمات الغالبة عليه.**

**٣- مدى فعالية الجماعات الافتراضية في تحقيق التواصل الإيجابي بين الشباب.**

## أولا: أشكال التواصل عبر الإنترنت: مفهومها، أدواتها، كيفية إدارتها واستخدامها.

عرف الناس منذ سنوات طويلة أنماط اتصال عبر وسائط مادية، كنمط الاتصال بين نقطتين غبر التليفون والتليجراف، ونمط الاتصال بين نقطة ونقاط متعددة عبر التليفزيون، الراديو،

---

٢٥ - انظر: Dialogue and conversation,Smith,M.K, www.infed.org/bibio/b-dialog.htm

والصحف. دعمت الإنترنت هذه الأنماط، وأضافت إليها إمكانات جديدة توفر الوقت/ الجهد/ المال، وتعدّد أبعاد الاتصال، وإن شابهت الوسائط التقليدية أحيانا في أن تحقق الاتصال ليس شرطا للتواصل[٢٦].

الاتصال والتواصل معا إمكانية توفرها تطبيقات البرمجيات الاجتماعية Social Software[٢٧]، وهي برمجيات تدعم اتصال مجموعة من الناس[٢٨]، فتمكنهم من اللقاء والحوار بواسطة كمبيوتر متصل بالإنترنت، وتهدف إلى تأسيس جماعات افتراضية Virtual Communities، تتنوع بقدر تنوع الزوايا التي يمكن النظر منها إلى معني "الجماعة" ومعنى "الافتراضي".

---

٢٦ - البريد الإلكتروني، على سبيل المثال، نموذج لنمط اتصال بين نقطتين، ويمكن أن يكون أيضا نموذجا لنمط اتصال بين نقطة ونقاط متعددة في حالة البريد غير المرغوب فيه spam، حيث يستطيع المستخدم أن يراسل آلاف الأشخاص، لكنه لا يستطيع الحوار معهم، ولا هم يستطيعون الحوار مع بعضهم بعضا.

٢٧ - جوهر البرمجيات الاجتماعية معروف منذ الأربعينات تقريبا، وجاءت الإشارة الأولى للمصطلح نفسه عابرة وبدون تعريف منذ بداية التسعينات، أما الإشارة الاصطلاحية الأولى فهي إشارة Eric Drexler صاحب مصطلح النانو تكنولوجي- في ورقة بحثية بعنوان:

Hypertext Publishing and the Evolution of Knowledge

نشرت منقحة على الإنترنت في أكتوبر ١٩٩٥. وقد شاع استخدام المصطلح منذ سنة ٢٠٠٢ بفضل جهود كلاي شيركي Clay Shirky. انظر: Tracing the Evolution of Social Software، Christopher Allen:

http://www.lifewithalacrity.com/٢٠٠٤/١٠/tracing_the_evo.html

٢٨ - انظر: Social Software and the Politics of Groups، Clay Shirky:

http://shirky.com/writings/group_politics.html

الجماعة مجموعة من الناس تتفاعل في مكان ثالث (بعيدا عن البيت ومقر الدراسة أو العمل)، تشترك في بعض الروابط العامة (مكان، عرق، معتقد، اهتمام، إلخ)، وتوجد في مكان ما، لبعض الوقت على الأقل[29]. والافتراضي التقريبي، المحتمل أو المتخيل، نقيض الواقعي عند تيد نيلسون[30]، أول من استخدم المصطلح، ونقيض الفعلي عند جيل دولوز[31]. الجماعة الافتراضية، إذن، مجموعة غير فعلية تمتلك خصائص واقعية وأخرى متخيلة، ولا تتفاعل إلا في فضاء غير مادي.

يعتقد كثيرون أن العزلة وافتقاد المكان الثالث[32]؛ بسبب ظروف اجتماعية أو اقتصادية، عاملان مهمان وراء تأسيس الجماعات الافتراضية الغربية، ويمكن أن نعتبرهما كذلك بالنسبة

---

٢٩ – انظر تعريف جماعة في: معجم العلوم الاجتماعية. تصدير ومراجعة د.إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥. ومقدمة روبين هامان Robin Hammanلعدد خاص من مجلة Cybersociology عن الجماعات الافتراضية:
http://www.cybersociology.com/issue_٢_virtual_communities/index.html
وتعريفات مختلفة لمصطلح جماعة:
http://www.google.com.eg/search?hl=ar&defl=en&q=define:community&sa=X&oi=glossary_definition&ct=title

٣٠ – http://xanadu.com.au/ted/

٣١ – http://www.eri.mmu.ac.uk/deleuze/

٣٢ – "المكان الثالث" موضوع لكتابين من تأليف Ray Oldenburg: *The Great Good Place*، *Celebrating the Third Place*. انظر:
http://www.pps.org/info/placemakingtools/placemakers/roldenburg

للجماعات العربية، رغم شيوع تصور مفاده أن العلاقات العائلية والاجتماعية العربية قوية متماسكة.."ولذلك لا يفـــتش المســـتخدم العربي عن الاتصال لاختراق عزلته الشخصية، بل هو يستخدمها [الإنترنت] عادة للبحث عن المعلومات أو عن التســـلية أو عـــن غرف الحوار التي يجدها ممتعة"(٣٣).

يصطدم هذا التصور بنتائج دراسات ميدانية عربية تشـــير إلى تراجع الاهتمام برغبات الآخرين وتوقعاتهم، إضـــافة إلـــى تقلص حجم التفاعـــل وســـعة كثافـــة الاتصـــال مـــع الأقـــارب والجيران(٣٤)، ومن جانب آخر، لا تخلو المـــدن العربيـــة مـــن المقاهي/ النوادي/ المكتبات العامة/ إلخ، إنما المفتقد في الغالـــب "حالة مكان" لا مكان بعينه، حالة مفعمـــة بالحميميـــة والانفتـــاح والحرية، في مقابل حالة العدائية والانغلاق والالتزام المفروضـــة على العرب، نتيجة ازدياد الضغوط الاجتماعيـــة/ الاقتصـــادية/ السياسية، وجاذبية البديل الذي توفره تلك البرمجيات من خـــلال تطبيقات: القوائم البريدية، التراسل الفوري، غـــرف الدردشـــة، المدونات، الويكي، والمنتديات.

---

٣٣ – انظر: الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لاستخدام الإنترنت، د.بشار عباس: http://www.arabcin.net/arabiaall/studies/arabandinternet.htm

٣٤ – انظر على سبيل المثال: عرض حميد الهاشمي لأطروحة دكتوراه بعنوان: "العائلة والأمن الاجتماعي"، مقدمة من ذكرى جميل البناء، جامعة بغداد– كلية الآداب، ٢٠٠٤: http://www.ulum.nl/a٢٠٦.html

- **القوائم البريدية الإلكترونية Electronic mailing lists:** تطبيق لتبادل الحوار والأخبار ونشر كتابات الأعضاء، يتضمن مجموعة من أسماء المشتركين وعناوين بريدهم الإلكتروني، يرسل كل منهم مشاركاته إلى كمبيوتر رئيسي يقوم بتحويلها آليا إلى جميع المشتركين. يشرف على القائمة عادة صاحبها الذي أنشأها، وأرسل دعوات الاشتراك فيها لمن يهتمون بموضوعها، أو أضافهم لها بدون الحصول على إذنهم. ليس المشترك مضطرا للذهاب إلى موقع والبحث عن الجديد، فالرسائل ترد إلى صندوق بريده مباشرة، وله حرية الرد عليها إما للمرسل وإما للمجموعة كلها، كما يستطيع استخدام خاصية: "الترشيح"؛ لاستقبال الرسائل التي تحوز اهتمامه دون غيرها، حفظ الرسائل لقراءتها لاحقا بدون اتصال بالإنترنت offline، ومعرفة الأعضاء المتصلين والتحاور معهم مباشرة من خلال المرسال الفوري.

- **التراسل الفوري Instant Messaging:** تطبيق يسمح بالتواصل بين طرفين في خصوصية، مثل مرسال ماسينجر MSN Messengerحيث يستطيع المستخدم إضافة أصدقائه إلى قائمة الاتصال بإدخال عناوين بريدهم الإلكتروني، ومعرفة وقت اتصالهم بالإنترنت. ويؤدي النقر على عنوان متصل إلى تنشيط نافذة دردشة تشتمل على فضاء للكتابة وآخر لقراءة ما يكتبه الطرف الآخر. لا يخضع التراسل

الفوري لأي إشراف أو قيود، سوى ما يقرره طرفا الحوار، ويملك المستخدم خيارات متعددة لما يرغب في تعميم إعلانه عن بياناته الشخصية وحالة الاتصال (متصل، مشغول، سأعود حالا، الظهور دون اتصال)، إضافة إلى خيارات إجراء محادثات صوتية ومرئية، حفظ المحادثات على الجهاز، وإرسال/ استقبال الملفات بجميع أنواعها.

- **غرف الدردشة chat rooms**: تطبيق يشبه المرسال الفوري، غير أنه يسمح للمستخدم بالتواصل مع عدد أكبر من الناس، سواء بالانضمام إلى غرفة دردشة موجودة أو تأسيس غرفة جديدة حول أي موضوع، حيث يتبادل الجميع الحوار، مع توفر إمكانية الحوار الخاص مع طرف واحد، وإمكانات دعم الاتصال بالصوت والصورة. يشرف على غرف الدردشة مَن قاموا بتأسيسها أو الأعضاء المميزين، وتقتضي مهمة الإشراف وقتا كافيا للحضور المستمر، قدرة على ضبط الحوار بين الأعضاء، معرفة الذين يخالفون شروط العضوية وطردهم.

- **المدونات Blogs**: تطبيق لترتيب محتوى نصي زمنيا، وتشبه المدونة في أبسط أشكالها صحيفة إلكترونية يحررها شخص واحد، هو صاحب المدونة الذي ينشر إدخالات مختلفة تتضمن غالبا يوميات وخواطر عابرة، مثل المناجاة التقليدية، وفي أشكال مركبة تكون المدونة تفاعلية، فتؤسس مجتمعا افتراضيا حول شخص أو مجال اهتمام، من خلال تضمينها

وصلات تشعبية لمدونات أخرى ومواقع، وسماح المدون للآخرين بالتعليق على إدخالاته واقتراح تعديلات أو موضوعات للمناقشة.

• **الويكي Wikis**: تطبيق لإدارة محتوى صفحات يمكن تحريرها وتعديلها من قبل أي مستخدم، فيما يشبه التأليف المشترك. المفهوم ابتكره وارد كوننجهام Ward Cunningham سنة ١٩٩٤ ليكون طريقة لمشاركة تقنيات البرمجة، وأطلق عليه هذا الاسم تيمنا بمفردة ويكي الهايوانية التي تعني: "بسرعة". من نماذج الويكي المشهورة عالميا موسوعة ويكيبيديا[٣٥]، توجد منها نسخة عربية، ودليل wikiHow[٣٦].

• **المنتديات Internet forums** : تطبيق يسمح للمستخدمين بإرسال موضوعات للأعضاء كي يقرأونها ويعلقون عليها، إما بطريقة خطية متعاقبة Linear، وإما بطريقة خيطية متداخلة Threaded. مدى الموضوعات المطروحة للنقاش

---

[٣٥] – انظر الصفحة الرئيسية للنسخة الإنجليزية من موسوعة ويكيبيديا: http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

[٣٦] – أسسه جاك هيريك Jack Herrick في سنة ٢٠٠٥ على هيئة مصادر مجانية تساعد الناس بتقديم حلول واضحة ومختصرة لمشاكل يومية، تتراوح بساطة وتعقيدا، مثل: كيف تتخلص من الهالات السوداء حول العينين، كيف تصنع سحابة في زجاجة، كيف تؤلف أغنية، كيف تصبح عميلا للمخابرات المركزية إلخ. انظر الصفحة الرئيسية من "ويكي كيف": http://www.wikihow.com/Main-Page

على المنتديات واسع، لأن المنتدى الواحد يشتمل أحيانا على أبواب مختلفة يتخصص كل منها في موضوع بعينه، والأعضاء غير مضطرين للاتصال بالإنترنت في الوقت نفسه. تنقسم المنتديات إلى: منتديات عامة تسمح للزوار بالمشاركة في التعليق، ومنتديات خاصة لا يمكن المشاركة فيها إلا عن طريق التسجيل للعضوية (اسم مستخدم، كلمة سرية، بريد إلكتروني). يملك مدير المنتدى القدرة على تحرير، حذف، نقل أية مشاركة، كما يستطيع تغيير الوحدات الرئيسية في برنامجه، رفض أعضاء أو قبولهم، وإغلاق المنتدى نفسه. يوجد عادة مشرفون على أبواب المنتدى يساعدون المدير، لكن قدراتهم أقل، قد تشمل حذف أو نقل بعض المشاركات، تغيير بعض التفاصيل المحدودة، وإنذار الأعضاء غير الملتزمين بالشروط. الأعضاء هم العمود الفقري لأي منتدى، ولديهم حقوق أساسية، كإدخال الموضوعات، سواء لبدء النقاش حولها أو للمشاركة في التعليق عليها، لديهم أيضا الحق في تغيير إعدادات هويتهم البديلة، كتغيير الصورة المرفقة مع الاسم، والتوقيع الشخصي في نهاية الإدخال بكلمات أو أيقونات[٣٧].

---

[٣٧] – مراجع تعريف التطبيقات:

http://www.networkworld.com/links/Encyclopedia/
http://en.wikipedia.org/wiki/Encyclopedia
http://www.webopedia.com/
http://www.encyclopedia.com/

**ثانيا: أهداف التواصل بواسطة تطبيقات البرمجيات الاجتماعية، والسمات الغالبة عليه.**

تسمح تطبيقات البرمجيات الاجتماعية باتصال يومي مع أشخاص من جميع أنحاء العالم، وأشخاص لا يتم التواصل معهم لأسباب مختلفة، إذ تهمش العوامل التي تؤثر في التواصل الواقعي كالمكان/ النوع/ القدرات/ الطبقة/ القومية. الفرد يُقيّم فقط بما يقوله وكيف يقدم نفسه، والتواصل بهذه الطريقة يمكن أن يُغيّر كثيرا من وجهات النظر السائدة حول جماعات أو فئات بعينها، كما يمنح الخجولين ومن لا يتمتعون بالصحة، أو الجمال الظاهر، أو الثقة بالنفس، فرصة الخروج من قواقعهم، والحصول على ما ينشدونه من قبول وتقدير.

تحث تطبيقات البرمجيات الاجتماعية المستخدمين على التفكير السريع والنقدي، ويمكن أن تكون أداة تفكير عظيمة وطريقة لتأسيس جماعات افتراضية تؤثر بالإيجاب على حيوية أفرادها والواقع معا، إذا ما اتضح الهدف منها، وتم تجاوز سلبياتها، وأهمها استغلال المجهولية التي توفرها في خداع الآخرين، واتخاذ التواصل بواسطتها بديلا عن التواصل الواقعي وجها لوجه.

الهدف جوهر أية جماعة، وأساس نجاحها أن تدافع عن هدفها بأية طريقة، حتى لو تعارضت مع مبدأ حرية الأفراد الذي هـو جوهر الإنترنت. يصعب على غير الأعضاء تقدير نجاح جماعة تلبي حاجات شخصية عابرة، كالفضول والشعور بالوحدة، لكـن

جماعات تلبي حاجات دائمة، كالتعلم[٣٨] والدعم في حالات الأمراض المزمنة/ الإدمان/ الاغتصاب، يمكن فهمها[٣٩]، والحكم بنجاحها إذا اتسمت سياقاتها الحوارية بخصائص إيجابية، مثل:

التركيز على الهدف.

وفرة المعلومات.

تماسك النقاش.

الانفتاح للجدل.

قبول الاختلاف.

الاستمرارية.

التأثير الإيجابي في حيوية الأعضاء.

تتفاوت التطبيقات الاجتماعية- على المواقع العربية- إلى حد كبير في تحقيق سياقات حوارية جادة وهادفة للتواصل الإيجابي، فتبدو القوائم البريدية المتخصصة[٤٠] نموذجا يحمل إمكانات هائلة

---

٣٨ - تنقسم جماعات التعلم إلى: جماعات رسمية تؤسسها مدارس أو جامعات وتعتمد على إجراءات احترافية صارمة، وجماعات غير رسمية يؤسسها أفراد ولا تتقيد بزمن أو مناهج محددة. انظر:

Faculty Learning Communities: What Are They?:
http://www.units.muohio.edu/flc/what.shtml

ولتأسيس جماعة افتراضية تعليمية، انظر:

Building an Online Learning Community:
http://otis.scotcit.ac.uk/onlinebook/otis-t٣.htm

٣٩ - انظر: ١٢ Variables for understanding Online communities
http://www.mindjack.com/feature/١٢ocvar.html

٤٠- انظر على سبيل المثال القائمة البريدية لموقع زراعة نت:
http://groups.yahoo.com/group/aounitahech/

لتعزيز التواصل بين أعداد كبيرة من مستخدمي الإنترنت، غير أن ما يعوقها هو التركيز الأكبر على الأهداف المتعلقة بنقل الأخبار أو المعلومات، ونشر الكتابات الشخصية، ما يقود في كثير من الأحيان إلى اقتصار الحوار بين الأعضاء على تبادل المجاملات والتعليقات السريعة، بخاصة في القوائم الأدبية التي أصبحت بهذا الشكل من الحوار مجرد نافذة نشر وإعلان، سواء للهواة أو المحترفين(٤١).

وتبدو مشروعات الويكي مبشرة، رغم طبيعتها الموسوعية التي تؤدي إلى تهميش الحوار أحيانا. ما زالت النماذج العربية في بداياتها، وقليلة جدا، باستثناء النسخ العربية

---

٤١ - لا يتوفر الاطلاع على المجموعات البريدية، وبالتالي دراستها، إلا للمشتركين فيها، سواء بإرادتهم أو رغما عنهم، حين يُضاف عنوان بريدهم الإلكتروني للقائمة بدون إذنهم، ويمكن التمثيل للمجموعات الأدبية بمجموعة (موقع أصدقاء القصة السورية) التي تتبنى- إدارتها على الأقل- موقفا متناقضا من حرية التعبير، حسب ما نلمح في هذا الإعلان تحت عنوان (ملاحظات مهمة): "١- النصوص والمشاركات المنشورة والمرسلة عبر مجموعتنا البريدية لا تعبر بالضرورة عن رأي إدارة الموقع، وهي لا تخضع لأي شرط أو رقيب سوى ضمير وخلق الكاتب نفسه، وهو الوحيد المسئول عما يكتب. ٢- لسلامة عمل المجموعة، ومنعا للإزعاج من نشر مواضيع لا علاقة لها بالأدب، أو تكرارها، أو تعارضها مع ميثاق الشرف، فإن كل مراسلات المجموعة سيتم مراجعتها قبل نشرها، وهذا قد يسبب بعض التأخير". انظر الصفحة الرئيسية من موقع:

http://groups.yahoo.com/group/SyrianStoryFriends/

ما منحته الإدارة في الملاحظة الأولى سلبته في الثانية، والحرص على عدم الإزعاج أو التكرار لا يبدو صادقا، فمن جانب يتم تسجيل أعضاء في المجموعة بدون رغبتهم، ومن جانب آخر يتكرر إرسال مشاركات بعينها أكثر من مرة في اليوم.

من مشروعات عالمية، مثل: ويكيبيديا(٤٢) وجوريسبيديا(٤٣)، لا يوجد سوى مشروع بعنوان: مسلميديا "لإنتاج دائرة معارف إسلامية دقيقة ومتكاملة ومتنوعة ومفتوحة ومجانية يستطيع كل مسلم المساهمة في تحريرها"(٤٤)، ومشروع ويكي إيجيتوبيا (الدليل العصري لمطالب الشعب المصري) الذي بدأ على مدونة "بنت مصرية" بطرح موضوع (ما يطلبه المصريون من مرشحي الانتخابات الرئاسية ٢٠٠٥) للمشاركة، مع منح المشاركين صلاحيات الإضافة والتحرير، ثم اقترح بعض المدونين تحويله إلى ويكي(٤٥).

تقدم غرف الدردشة نموذج السياق الأضعف، نظرا لتركيز روادها على الحوارات العشوائية وتبادل: الأغاني، أفلام الفيديو، مقاطع البلوتوث (التي توصف بالساخنة)، الصور الجريئة، الفضائح والأخبار الغريبة(٤٦)، في سياقات مضطربة لا تخضع لرقابة مشرفين، أو تحتال عليها، ويستخدم المتحاورون

---

٤٢ – انظر الصفحة الرئيسية من موسوعة ويكيبيديا: http://ar.wikipedia.org

٤٣ – جوريسبيديا مشروع موسوعة متخصصة في العلوم القانونية والسياسية لجميع دول العالم، نشأت بمبادرة من مركز أبحاث المعلوماتية والقانون في كليه الحقوق، جامعه مونبلييه، وتضم النسخة العربية ٢٥٧٨ مقالة (حتى ٢٢ مايو ٢٠٠٧).
انظر الصفحة الرئيسية من ويكي جوريسبيديا: http://ar.jurispedia.org

٤٤ – انظر ويكي مسلميديا: http://muslimedia.net

٤٥ – انظر ويكي إيجيتوبيا: http://egytopia.blogspot.com/

٤٦ – انظر إعلانات غرف الدردشة:
http://www.chatrank.com/index.php?p=١

فيها إمكانات الصوت والصورة والفيديو لتوسعة حدود العلاقة الشخصية إلى درجة اعتبرها البعض علاجا لأمراض نفسية (الإحباط، الكبت الجنسي، الخوف)[٤٧]، واعتبرها آخرون كارثة اجتماعية تعطي صورة مشوهة للمجتمع العربي[٤٨].

وتقدم المدونات نموذجا أقوى بتعبير أغلب سياقاتها الحوارية عن النضج[٤٩] وصدق التعبير، ما يجعلها وسيلة ثورية في التعريف بالذات، اختبار طرق التفكير في مسألة الهوية، وتمكين أو تهميش وجهات نظر بعينها إزاء مشكلات الواقع. التعريف بالذات في المدونة مرن، ويخدم أغراضا متعددة: سيرة مهنية، حالة سردية شخصية (بوح)، وصحافة بديلة (مجموعة من النصوص الإبداعية/ المقالات/ التقارير الإخبارية/ الصور).

يحتاج تعريف الذات بواسطة الإنترنت - أو بأية وسيلة نشر أخرى- إلى أن يكون مُدركا من خلال سياق موقف، والملاحظ في كثير من المدونات العربية تعبير أصحابها عن مواقف صريحة

---

٤٧ - انظر رأي د.عزة كريم أستاذ علم الاجتماع في المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية- القاهرة:
http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid_٨٦٢٠٠٠/٨٦٢٣٢١.stm

٤٨ - انظر: غرف الدردشة ومخاطرها، د.زياد الخالد:
http://www.trcsr.com/detail.php?id=٧٠

٤٩ - انظر على سبيل المثال مدونات: خُبَيزة http://khobbeizeh.blogspot.com/ سردال www.serdal.com، منال وعلاء http://www.manalaa.net/، واحدة مصرية waydamasrya.blogspot.com، مالك http://malek-x.net/، طيّ المتصل zamakan.gharbeia.org، شلش العراقي http://shalashaliraqi.blogspot.com/

تجاه الشأن العام، والتركيز على وقائع اجتماعية يتجاهلها الإعلام الرسمي أو يضعها في هامش تغطياته، كالتحرش الجنسي[٥٠] أو التعذيب في مراكز الشرطة والسجون[٥١]، الأمر الذي وضع المدونين مباشرة في سياق المعارضة، والمواجهة مع السلطات أحيانا إلى حد التعرض للسجن[٥٢].

أكثر أصحاب المدونات العربية شباب، تتراوح أعمارهم بين العشرين والأربعين، وعلى الرغم من أن نظام المدونة يُبنى في الغالب على مركزية الذات فإننا نلاحظ نزوعا واضحا للغيرية، يتجلى من خلال الاهتمام بالقضايا الاجتماعية العامة، دعم حقوق الإنسان والمواطنة والمشاركة السياسية، التضامن بين المدونين على مستويات شتى، والسعي إلى تفعيل التواصل باللقاءات الواقعية، التي ما زالت تُنظم بين مدوني كل بلد عربي على حدة [٥٣]، وتشير إلى وعي بعدم كفاية الحالة الافتراضية وضرورة تجاوزها.

---

٥٠ – انظر دور المدونين في كشف واقعة تحرش جماعي:
http://malek-x.net/node/٢٦٨

٥١ – انظر حملة المدونين للتنديد بسوء معاملة أجهزة الأمن للمواطنين:
http://www.tortureinegypt.net/

٥٢ – انظر حملة مدونين وطلبة جامعيين للدفاع عن المدون كريم عامر، أو عبد الكريم نبيل كما يدعوه المدونون المصريون، والذي حُكم عليه بالسجن أربعة أعوام بسبب تعبيره عن آرائه: http://freekareem.org/

٥٣ – انظر على سبيل المثال لقاء المدونين السعوديين:
http://www.swalfy.com/mss/?p=١٣٦

ولقاء المدونين المغاربة:
http://www.rayhane.com/index.php?٢٠٠٥/٠٧/١٤/٩-

قراء المدونات متفاعلون يمكن التواصل معهم مباشرة، يطرحون أسئلة مباشرة متحدية، ولا يستسلمون بسهولة، ما يفرض على المدون توضيح مواقفه والدفاع عنها، وإمدادهم بخلفية واضحة وشواهد قوية. ربما يتسم أسلوب الحوار بين المدون والقراء، وبين القراء بعضهم بعضا، بالجرأة وحدة التعبير التي تصل أحيانا إلى حد تبادل السباب، لكن سياقاتها الحوارية إجمالا عفوية، حميمية، ومتماسكة بدرجة تفوق المنتديات، التي توفر نماذج لسياقات هشة وغير مكتملة.

المنتديات أطر اجتماعية/ ثقافية تقدمها المواقع خدمة لزوارها، يُبنى نظامها على مركزية موضوع ما، وتتمثل أهميتها في أنها تجعل من تجارب الحياة اليومية مادة للتأمل والحوار، وتمنح الشباب فرصة التعبير عن أفكار ومواقف لا تلقى في الواقع اهتماما كافيا. توجد منتديات عربية عن كل شيء تقريبا[٥٤]، أهدافها كثيرة، وتتباين بساطة وتعقيدا من مجرد تبادل أخبار الفن والرياضة إلى الدفاع عن الدين.

الهدف من المنتدى منصوص عليه في أغلب الأحيان، تبادل الحوار، وتتكفل المنتديات الفرعية بتحديد فئات عامة للأعضاء المحتملين، كالنساء[٥٥]، والمهتمين بالبرامج/ التصميم/

---

٥٤ - انظر دليل المنتديات العربية:
http://www.vb-arab.com/?showcat=٨&styleid=٢

٥٥ - انظر منتديات لكِ: http://www.lakii.com/vb/، ومنتديات عالم حواء:
http://forum.hawaaworld.com/index.php

الاتصـــالات[٥٦]، المطلقــين والأرامــل[٥٧]، وذوي الاحتياجــات الخاصة[٥٨]. تحل امتيازات العضوية محل خواص الأعضاء[٥٩] في أكثر المنتديات، ويمكن اســتنتاج مــدى غمــوض الأعمــار المستهدفة من انتشار تنويه بالحاجة إلى موافقة ولي الأمر لتسجيل من تقل أعمارهم عن الثالثة عشر[٦٠].

تأسست النسبة الأكبر من المنتديات العربية بمبــادرات فردية، وهناك نفور واضح من المنتديات التـــي تشــرف عليهـــا مؤسسات[٦١]، على الرغم أن مستوى الرقابة فيها لا يختلف عـــن

---

توجد الإشارة التحذيرية: "للنساء فقط ويمنع دخول الرجال" أو "خاص للنساء الرجاء عدم دخول الرجال" على منتديات بعينها في الموقعين على الرغم أن المنتديات كلها تستهدف النساء وتطرح اهتمامات لم تعد حكرا عليهن، من جانب، وتعذر التأكد من هوية الأعضاء المسجلين من جانب آخر.

٥٦ – انظر: منتديات شبكة إقلاع: http://vb.vip٦٠٠.com/

٥٧ –انظر: http://www.١٢٣arab.com/vb/archive/index.php/f-٥٨.html

٥٨ – انظر منتديات الشبكة العربية لذوي الاحتياجات الخاصة: http://www.arabnet.ws/vb/index.php

٥٩ – تطلب بعض المنتديات الغربية ممن يرغب في التسجيل اجتياز اختبار ذكاء أو تقديم شهادة تزكية من شخصية معتبرة.

٦٠ – انظر على سبيل المثال: منتديات دم الإمارات(عدد الأعضاء١٤٣٠١) ، وهي على رأس قائمة شبكة الحصن(١١فبراير ٢٠٠٧): http://www.dmuae.com/vb/

٦١ – انظر منتدى الشباب والتنمية السياسية على موقع انتخابات مجلس النواب الأردني، حيث لا توجد في المنتدى سوى مشاركة المشرف بخبر عن اليوم الدولي للشباب: http://www.electionsjo.com/Forum_main/DisplayForumTopic.asp?FID=٢٥

سواها، فإن الجميع يحرص على إبراز قواعد التسجيل، وأهمها ضرورات حذف المشاركات أو تعديلها، وتكون في الغالب ضرورات أخلاقية، كاستخدام كلمات غير لائقة، يستعين لها نظام الإشراف عادة بمرشح آلي للكلمات المحظورة، أو يمنح المشرفين صلاحيات التعديل والحذف، بدون أن يمنع ذلك منتديات كثيرة من إعلان عدم مسؤوليتها عما تنشره[٦٢]، في مقابل منتديات أخرى تتحمل هذه المسؤولية وتصرح بموقف صارم إزاءها[٦٣].

وظيفة المنتديات تحقيق التواصل بين الأعضاء، وهي وظيفة غير تنافسية إلا على المستوى الداخلي، فإذا وجدنا ذكرا لمنافسين خارج الجماعة، سواء من المشرفين أو الأعضاء، فقد يعني ذلك وجود مشكلة في التواصل، يتم علاجها أحيانا عن طريق ذم الآخرين وإطراء تميز الجماعة، ربما لأن مجرد تحديد "أعداء" يشعل حماسة الأعضاء، ويمنحهم شعورا مجانيا بالرضاء عن اختيارهم[٦٤].

---

٦٢ – انظر: منتديات على كيفك (عدد الزوار ١٢٨٦١) وهو موقع مخصص لصور الفنانين، الأغاني، لقطات الفيديو، البلوتوث، الأبراج، النكت، الثقافة الجنسية، أخبار الحوادث والفضائح. ونال المركز الأول في قائمة ألف موقع عربي(١ افبراير ٢٠٠٧):
http://www.cools٤u.com/

٦٣ – انظر: منتديات موقع شبوة(عدد الأعضاء٣٠٣٣١٨ ) موقع يمني متخصص في البرامج ترتيبه ١٩ في قائمة ألكسا ٣ فبراير ٢٠٠٧:
http://www.shrbwah.com/vb/

٦٤ – انظر مناقشة لهذا الموضوع على منتدى الشباب:
http://www.elshabab.com/ib//index.php?s=d٠cr٢fc١٠٤١١١٧٠da٦٥٧١c١٣٩aeee٨a٤&showtopic=٦٣٤١

أغلب التعليقات على الموضوعات المطروحة للنقاش تقع خارجها، إما مجاملة لصاحب طرح وإما هجوما عليه، من الشائع أيضا أن نجد شكاوى الأعضاء والمشرفين من تأخر التعليقات أو سلبيتها، وعلى الرغم من وجود محاولات لدعم التواصل الداخلي بين الأعضاء والتركيز على هدف بعينه- تنتشر نبرة تشاؤمية إزاء جدوى الحوار في المنتديات، ويعتبرها كثيرون مجرد خطوة استكشافية تسبق تأسيس مدونة أو موقع خاص.

تتأسس منتديات الحوار افتراضا على هدفين: تنمية المحاور ثقافياً، وتعزيز التواصل بين المتحاورين لإثراء العلاقة بينهم، لكن الاستكشاف الأوليّ يشير إلى هيمنة تصور محدود للثقافة في أكثر المنتديات العربية، فحواه أنها معلومات، فحسب، لا ممارسة واعية لرؤية وموقف وهوية.

الرؤى الثقافية والاجتماعية التي تتبناها هذه المنتديات غائبة أحيانا، غامضة في أكثر الأحيان، تمثل حالات غير ناضجة، تهمّش صوت الإشراف والمساءلة والتوجيه، وتترك المجال مفتوحا للعفوية والارتجال، خاضعا لحماسة المتحاورين التي تفتر سريعا.

إذا تأملنا الملامح العامة للمتحاورين والخطاب السائد على هذه المنتديات سنجد:

- شخصيات افتراضية واستجابات انفعالية تغذي الخلاف والصراع.

- متحاورين عاطفيين يتبنون الأفكار الجاهزة ويتسمون بالعناد وعدم الرغبة في فهم الآخر أو تأمل منطقه لتقدير اختياراته.
- أساليب حوار مستهلكة تقهر المخالف وتعيد تشكيل تراتبيات متعددة.
- منطقا متعاليا، ولو بمجرد السخرية، لا يستجيب للنقاش إلا من باب الادعاء لإغراء الآخر بمواصلة الحوار .

يقود هذا الشكل من الخطاب إلى تبادل القهر بين المشاركين، فيتحول الحوار إلى ممارسة للإخضاع، وتصبح العلاقة بين طرفيه غير متكافئة، مما يتعارض مع مفهوم التواصل الإيجابي، أو المشاركة على قاعدة من احترام قيم المساواة وحرية الاعتقاد/ الاختيار/ التعبير، ويقوض بالتالي مفهوم الجماعة المنشود من تطبيقات البرمجيات الاجتماعية.

**ثالثا: مدى فعالية الجماعات الافتراضية في تحقيق التواصل الإيجابي بين الشباب.**

يوجد نوعان من الجماعات الافتراضية: نوع يكون العضو فيه هو نفسه، ونوع يلعب فيه دورا خياليا. لا نستطيع في النوع الأول معرفة النوع، العمر، البلد الأصلي، الملامح وطبيعة الجسد، إلا إذا قرر العضو أن يجعل هذه المعلومات عامة، ومع ذلك يظل التواصل الإيجابي معه ممكنا طالما عبّر خطابه عن

ذات متماسكة وشخصية حقيقية، على النقيض من النوع الآخر أو الشخص الافتراضي .

الشخص الافتراضي قناع، يُعرف بسماته، قواعده، قدراته، أفعاله[٦٥]، يُخفي الموضوع وراءه، ويعوق اختبار تفاعل حقيقي. لا يعني ذلك أن التفاعل وجها لوجه هو الحقيقي، ولا حتى أنه مهم للتواصل، نحن نفترض أن التفاعل وجها لوجه أفضل طريقة لبناء علاقات، فهل هو كذلك أم أنه ما اعتدنا عليه؟ اختفاء الظهور المادي عند التفاعل مع الآخرين كثيرا ما يجعلنا نركز على الكلمات وما نريد التعبير عنه، بدلا من الطريقة التي نعبر بها، يشجعنا على أن نترك أقنعتنا ونكون أنفسنا، بخاصة إذا كنا مجهولين.

المجهولية سمة بارزة في أكثر الجماعات الافتراضية، حيث يشترط التسجيل ذكر اسم بديل (حركي) وعنوان بريد إلكتروني (يمكن الحصول عليه في لحظات بمعلومات مزيفة)، وهي سمة ضرورية لضمان السرية وحرية التعبير، لكنها تغري بادعاء صفات أو مشاعر غير حقيقية، لأسباب كثيرة منها خشية السخرية، الرغبة في إطلاق العنان للمخيلة، إزعاج الآخرين، ومحاولة خداعهم.

توجد شواهد كثيرة لاستغلال المجهولية بواسطة تطبيقات البرمجيات الاجتماعية، بخاصة المرسال الفوري وغرف

---

٦٥ – انظر

Virtual Identity :http://www.vip.ch/papers/virtual_identity.pdf

الدردشة، في إطار ما يُعرف بجرائم الإنترنت[٦٦]، وانتشارها في أوساط الشباب العربي- بخاصة- يعني وجود نمط تواصل غير إيجابي: يشجع على الابتعاد عن حقيقة الذات والتعامل مع مشاكلها الملحة، يؤثر في الأفراد عاطفيا، لا يمنحهم تجربة عميقة تندمج في حيواتهم الواقعية فتساعدهم على تشكيلها أو السيطرة عليها، ويقود إلى عدم اكتمال بنية الجماعة.

تكتمل بنية الجماعة عندما يتعرف الأفراد على بعضهم بعضا، بصفتهم شخصيات حقيقية لا أقنعة، ويتفقون لأي سبب من الأسباب على أن شيئا له قيمة يحدث، ثم يقررون دعم هذا الشيء. يُقرب اكتمال البنية المراحل بين الأهداف والفعالية، وهو ضرورة لحماية الجماعة من فقدان الهدف أو مقاومته بطرق متعددة، أشهرها:

- الثرثرة خارج الموضوع.
- عدم تقبل الاختلاف.
- أخذ الأمور على محمل شخصي.
- اللجوء إلى الحجج الدينية ( باعتبارها فوق النقد).

تظهر هذه الطرق- وغيرها- في التطبيقات العربية للبرمجيات الاجتماعية، ليس بسببها في حد ذاتها، بل لأن البشر يستخدمونها، ولأن الاشتراك في جماعة افتراضية- كما هو

---

٦٦ - انظر نتائج أطروحة ماجستير بعنوان "دراسة جرائم الإنترنت" للباحث السعودي محمد عبد الله المنشاوي:
http://www.minshawi.com/ginternet/studyresults.htm

الحال في الجماعة الواقعية- يتطلب شعور الفرد بأنه جزء من عملية اجتماعية، ويتضمن كفاحه لوعي ما يشكّل وعيه، ومحاولته الربط بين نفسه والجماعة بحيث يكون مراقبا فوريا ومشاركا في آن واحد.

تحتاج الأوساط الجديدة مقاربات عقلية مختلفة، للتكيف مع شروطها والاستفادة القصوى من إمكاناتها، غير أننا نلاحظ في أكثر أشكال التواصل عبر الإنترنت وجود خلل في التوافق بين التقنية والذهنية، يمكن إجمال بعض ملامحه فيما يلي:

- التعامل مع تقنيات التواصل عبر الإنترنت بصفتها بدائل نسبية التمايز عن الأشكال التقليدية: إدخال الويكي بديل عن المقال، المدونة بديل عن اليوميات والمذكرات، المنتدي بديل عن اللقاء المباشر، على الرغم من أنها- مثلها كمثل سائر التطبيقات التكنولوجية- خيارات لا بدائل.
- الحرص على استكشاف أحدث تقنيات التواصل واختبارها، والتواصل في الوقت نفسه بذهنية تجهل- أو تتجاهل- مهارات الحوار وقيمه، من مثل إبداء وجهة النظر الخاصة بدون التعرض الجارح لوجهات نظر الآخرين، مناقشة الأفكار لا المواقف، تبرير وجهات النظر بدفوع عقلية ونفسية معتبرة، عدم الحكم على اختيارات الآخرين وحصرها في إطار الصواب والخطأ.
- اتسام التواصل غالبا بالفضول للمعلومات، طلب إجابات سريعة لأسئلة عارضة، سواء كانت شخصية أو عامة، في

حين يفرض عالم "ما بعد المعلومات" ألا تُستخدم الإنترنت في البحث عن إجابات، فحسب، بل عن إجابات نافعة تضيف العمق للتواصل وتنزع عنه سمة المؤقت.

يمكن إرجاع ذلك الخلل إلى عدم توفر الظروف الثقافية المساعدة على تنمية قيم التواصل ومهاراته، وعدم تطوير برامج المؤسسات التعليمية والإعلامية بما يكفل إعداد الأفراد للتكيف مع التطورات التكنولوجية، إذ تركز هذه البرامج غالبا على كيفية استخدام التكنولوجيا، وتفرط في الاهتمام بمهارات التقنية، على حساب الإعداد لمواجهة المشكلات النفسية/ الاجتماعية التي تفرضها تحديات البيئة الإلكترونية، مما يعني أنها تسهم في عزل المعرفة عن المشهد الاجتماعي، ولا تؤهل الدارسين لعصر يشكل التواصل عبر الإنترنت جانبا حيويا من ثقافته وخطابه.

*** مشاركة في مؤتمر الكاتب العربي وحوار الثقافات، اتحاد كتاب مصر، العريش- مصر، يونيو ٢٠٠٧.**

# عصير جوجل

# كتابيات للعصر وبلاغات

مستخدم الإنترنت كاتب، حين يصوغ كلمات مفتاحيـة فـي محركات البحث، بيانات شخصية في طلبات التسجيل، توقيعات فـي دفاتر الزوار، تعليقات نقديـة علـى مقـالات الصـحف، إدخـالات موسوعية لصفحات الويكي، رسـائل، محادثـات فوريـة، مدونـة شخصية، ونصا إبداعيا، بل إن مجرد الاتصال بالإنترنت يجعله كاتبـا مساعدا لسيرته الذاتية على الشبكة، سيرة تتشكل مـن حركتـه بـين الممرات اللانهائية، تاركا خلفه سجل آثار يستطيع آخرون قراءته[٦٧].

كيف يمكن لعلوم اللغة والبلاغة أن تساعد هذا الكاتـب، وتساعدنا جميعا في سياق الإلكترونات الطـائرة عبـر شاشـات نقضي أمامها أكثر ساعات اليوم؟ نحن محـاطون فـي الواقـع بشاشات كثيرة: التليفزيون.. الكمبيوتر.. الهاتف المحمول، حتى ساعة اليد لها شاشة، كل جهاز من تلك يبدو حيوانا أليفا يدهشنا، أحيانا يكون مزعجا، ودائما يكون مسليا. كل شاشة عـالم حـيّ

---

٦٧ - يؤسس المستخدم بالدخول إلى شبكة الإنترنت اتصالا- بين جهازه الشخصي ومزود الخدمة- موقعا برقم مخصوص يشبه البصمة (ISPn) ويمكن الاستعانة به في المحاكم، لتعريف هويته وإثبات خبراته غير القانونية على الشبكة، أو من قبل شركات الإعلان لمعرفة عاداته في التصفح وبالتالي أنسب الطرق لجذب انتباهه.

مستقل تماما بمنطقه وجمالياته، قد يتحول في لحظة إلى سطح جامد مظلم، فيفرض الإحساس بالعزلة والملل.

شاشة الكومبيوتر المتصل بالإنترنت، تحديدا، عالم رمزي هائل، سريع التغير، ينوب عن سوق تنافسية للتجارة، الثقافة، التعليم، والعلاقات الاجتماعية، سوق لا يحتاج روادها سوى نقرة واحدة، كي ينصرفوا من واجهة عرض إلى أخرى، الأمر الذي يدعو للتساؤل عن مفهوم الكتابية، الكاتب، والكتابة المقنعة/ المؤثرة، أو البلاغة الصديقة لوسائط إعلامية متعددة.

**مفهوم الكتابية والكاتب والبلاغة في عصر الميديا الجديدة**

المفهوم الدارج للكتابية أنها القدرة على الكتابة والقراءة، واتسع المفهوم منذ أواخر القرن الماضي ليضم الكتابية التكنولوجية، أو تعلم استخدام الكمبيوتر. اقتضى تشغيل أجهزة الكمبيوتر الشخصي في بدايات إنتاجها. أن يتعلم المستخدمون بعض لغات البرمجة، لكنهم اليوم غير مضطرين لذلك في ظل انتشار وسائط التشغيل المصممة مرئيا، نقرة واحدة على أيقونة فيشتغل الجهاز، نقرة للعرض، نقرة للحفظ، إلخ. أيقونات بلا حصر تجعل الكومبيوتر سهل الاستخدام، وقد تؤثر على مستقبل الكتابية بابتكارها أسلوب اتصال "**ما بعد كتابي**" post-literate، يستبدل الأشكال التعبيرية من الإقناع بالحجج المنطقية[٦٨].

---

٦٨ – انظر: LITERACY SKILLS IN THE AGE OF GRAPHICAL INTERFACES & NEW MEDIA, Susan B. Barnes:

تركز طرق تعليم الكمبيوتر في الغالب على كيفية استخدام التكنولوجيا، وتفرط في الاهتمام بالمهارات التقنية، على حساب إعداد الدارسين لمواجهة تحديات الكتابة والاتصال في أوساط تنافسية تقودها أغراض واضحة من استخدام التكنولوجيا، ما يعني أنها تعزل المعرفة عن المشهد الاجتماعي، ولا تؤهلهم لعصر سيواجهون فيه تحديات غير عادية لإعلام/ تعليم/ إقناع/ تسلية جمهور:

*يفكر بطريقة مرئية، ما بعد كتابية.

*لا يعتمد كثيرا على المخيلة.

*تقلصت مدة انتباهه وتركيزه.

* متخم برسائل مغرضة من الحكومات والمؤسسات.

*متشكك وصعب الانقياد[٦٩].

التنوع الهائل للصور والرموز المرئية في الثقافة المعاصرة، وازدياد الاعتماد عليها في استخلاص المعنى، أظهر الحاجة لكتابية مرئية **Visual Literacy**، أو قدرة على فهم/ إنتاج رسائل مرئية واستخدامها في التواصل[٧٠]. قراءة الصور –

---

http://www.helsinki.fi/science/optek/١٩٩٦/nr/barnes.txt

٦٩ – انظر:

How to communicate to a post-literate world, Margaret E. Duffy http://www.thefreelibrary.com/How+to+communicate+to+a+post-literate+world-a٠١١٥٨٢٨٠١

٧٠ – انظر: Visual Literacy

http://www.kn.pacbell.com/wired/٢١stcent/visual.html

مثل قراءة النصوص- عملية من مراحل مختلفة، تعتمد على حاجات الأفراد في لحظات بعينها، وتتفاوت بساطة وتعقيدا من النظر إلى النقد، مرورا بالتحليل البلاغي للطرق المختلفة التي يستخدمها البشر عموما للتواصل.

وفرضت وسائل الإعلام توسعة أخرى لمفهوم الكتابية- Media literacy- تتطلب القدرة على التحليل النقدي للرسائل الإعلامية، سواء كانت نصية أو مرئية. جميع الرسائل الإعلامية حسب هذا المفهوم تعبر عن وجهة نظر، تستهدف مستهلكين بعينهم، وتحاول أن تبيعهم شيئا (منتجا، خدمة، أيديولوجية)[٧١]. تنمية الوعي بأشكال الاستهداف اتجاه تعليمي مضاد لهيمنة النزعة الاستهلاكية على المجتمعات المعاصرة، قوامه التدريب على معرفة أشكال الدعاية، الانحياز، التمويل، الرقابة، وفهم تأثيراتها السلبية على المعلومات.

هذه الكتابيات المتعددة (الكتابية الموسعة) إضافة إلى انتشار استخدام الإنترنت من قبل الأطفال والمراهقين- مؤشر على أن مهمة التعليم ينبغي ألا تركز على نقل المعلومات أو إعادة إنتاج أنظمة القيم، بل على إمداد الدارسين بـ "أدوات تفكير" تمكنهم من فهم التغيرات الاجتماعية، وتقدير الاحتمالات المناسبة لأية علاقة بين الواقع وتمثيلاته المختلفة، مؤشر أيضا

٧١ - انظر: Understand Media
http://www.carmelinafilms.com/undermedia/articles.htm

على نمط كتابية أخرى يحتاجونها، كتابية نقدية تمنحهم القـدرة على مساءلة أساليب خطاب وحساسيات تعبير جديـدة فرضـت "بلاغاتها" الخاصة.

أن يكون المرء كتابيا اليوم يعنـي تحصـيل المهـارات الضرورية لأن يقارب المعلومات/ النصوص بوعي أكبر، ينفـذ لما وراءها من وجهات نظر وأغراض محددة، وينقـد المشـهد المرئي والتكنولوجي المُشبع الذي يحيط به بصفته مجموعة مـن الحركات البلاغية المتعمدة[٧٢]، يشارك هو نفسه فـي تصـميمها العام، طالما جعلت الإنترنت كل مستخدم كاتبا، وطالما تميـزت الميديا الجديدة عن القديمة بتفاعلية جمهورها.

أُعتبرت الميديا الجديدة، المقدمة عبر أوساط إلكترونية- منذ منتصف التسعينات- جزءا من تسويق الإعلان عـن تنـامي صناعة الأقراص المدمجة، التعليمية والترفيهية، ومـع ضـبابية التمييز في عمل الإعلان بين الإبداع ( المحتوى) والميديا (طرق توصيل هذا المحتوى) تُعتبر الميديا نفسها الآن إبداعية و"الوسط" هو الرسالة[٧٣]، وهذا التحول في التفكير يفرض علـى مبـدعي

---

٧٢ - انظر:

Critical Visual Literacy- Multimodal Communication Across the Curriculum, Barb Blakely Duffelmeyer& Anthony Ellertson: http://wac.colostate.edu/atd/visual/dufflemeyer_ellerston.cfm

٧٣ - The Medium is the Message هو العنوان الأصلي لكتاب مارشال مكلوهان، المشهور بعرّاف العصر الإلكتروني، لكن خطأ طباعيا حول العنوان إلى "الوسط هو التدليك" massage، حسبما قال ابنه إريك، ورضي المؤلف بالخطأ لأنه

المحتوى تعلم كيفية التعامل مع ازدياد أشكال المنافسة وتنوع طرق استهداف الجمهور.

هل يحتاج الكاتب- مع توسعة مفهوم الكتابية- إلى تعريف يميزه؟ يتم تعريف الكتاب عادة بحسب طبيعة كتابتهم، لا الأدوات أو المهارات التي يستخدمونها للكتابة، فيقال كاتب رومانسي، كاتب روائي، كاتب سيناريو، إلخ، غير أن الأدوات الجديدة تأتي مع مزاياها والفرص التي تقدمها بتعريفات إشكالية، تتجاوز الكتابة نفسها، وقد تؤسس لطبقية جديدة بين الكتاب.

الكاتب الرقمي Digital Writer واحد من هذه التعريفات التي انتشرت بتأثير استخدام الكومبيوتر والإنترنت- في مقابل الكاتب الورقي- ويشير بالإنجليزية إلى أشياء وأشخاص مختلفين:

١- **برنامج** تعليمي، ينتمي في الأصل إلى حقل التكنولوجيا المساعدة للمعوقين **Assistive Technology**، وتُستخدم أنواع منه في المدارس لتعليم الأطفال عموما مهارات الكتابة من خلال أنشطة تنافسية ونماذج تدريبات متعددة الوسائط(٧٤).

٢- **مبرمج** programmer يكتب بإحدى لغات البرمجة نصوصا تحدد سلوك الآلة.

---

يعدد قراءات الكلمة. انظر صفحة الأسئلة الشائعة على موقع مكلوهان: http://www.marshallmcluhan.com/faqs.html

٧٤ - انظر على سبيل المثال:

http://www.atbymjm.com/Digitalwriter_readme.html

٣- **هاكر** hacker بالمعنى الإيجابي للكلمة، أي شخص قادر على تطوير البرامج، لديه معرفة كبيرة بلغات البرمجة، وقد يستعير من بعضها وحدات مستقلة/ وظائف/ تعريفات، كي "يؤلف" لغة برمجة جديدة، مختصرة أو سهلة الاستخدام، مثل: لاري وول مبتكر لغة بيرل[٧٥].

٣- **مؤلف يتعامل مع أوساط رقمية متنوعة**، كأن يكتب نصوص الحملات الإعلانية عبر: الهواتف المحمولة، الدراما التفاعلية للتليفزيون، ومقالات لصفحات الإنترنت.

٤- **مؤلف** يستخدم برمجيات وأدوات رقمية بوصفها مكونا أساسيا لمفهوم عمله وطريقة تقديمه، كالشعراء الذين يكتبون بلغة بيرل ولغة ألجول للبرمجة، أو يبتكرون لغات تشعبية من شفرات الكومبيوتر وأيقونات الإنترنت ولغات/ لهجات مختلفة، مثل لغة ميزانجلي **mezangelle**، التي ابتكرتها الفنانة والشاعرة الأسترالية ماري آن بريز(**mez**)[٧٦].

يصعب، إذن، إطلاق التعريف على جميع الكُتاب الذين يستخدمون الكومبيوتر في الكتابة، وينشرون ما يكتبون على صفحات الإنترنت "مادام من الكتاب الورقيين من تصل أعمالهم إلى الشبكة ولو أنهم لا يتعاملون إطلاقا مع الحاسوب ولا

---

٧٥ - انظر الصفحة الرئيسية من موقع لاري وول:
http://www.wall.org/~larry/

٧٦ - انظر موقع ماري آن بريز:
http://www.javamuseum.org/mez/solo/index.html

الإنترنت، وتفد أعمالهم إلى الويب عبر المواقع الإلكترونيــة ذات الإصدار المزدوج: الورقي والرقمي"[٧٧]. يصعب أيضا إطلاقــه على الكُتاب الذين ينتجون "الأدب الرقمي"، فهذا المصطلح نفســه إشكالي، مثله مثل أي مصطلح مُركب من مفردة مضافة للرقمــي أو الرقمية[٧٨].

ما زالت التعريفات التقليدية صالحة لأن تميــز الكتــاب الذين يعتمدون على وســائط تكنولوجيــة فــي إنتــاج أعمــالهم وتوصيلها، الفرص الجديدة التي تعِد بها هذه الوسائط ليست هنا، ولعلها لا تكون حتى في دفعها للمتن باتجاهــات هامشــية فــي الكتابة، وُجدت من قبل ولا تزال موجودة، كالتــأليف الجمــاعي والتجريب، الفرصة الأهم ربما في توسعة مفهوم الكاتب من جهة علاقته بالنص وجمهوره.

يفقد النص المكتوب لصفحة إنترنت تلقائيا حالته النهائية الصافية، يصبح خيوطا من آثار مختلفة لا يســتطيع الكاتــب أن يُمسك بها وحده. الجمهور قريب جدا يسهل الوصول إليــه، ولا يبدو أنه سيقبل مجددا صورة الكاتب المستقل، ذلك الذي يطــارد الإلهام في نعيم العزلة، وينتج نصوصا لقراء مستهلكين يشــبهونه

---

٧٧ – د. محمد أسليم، مفهوم الكاتب الرقمي ونظرية الواقعية الرقمية:
http://www.arab-ewriters.com/?action=library&&type=ON١&&title=٣٣٤٤

٧٨ – انظر: الرقمية والرقمنة، عبير سلامة:
http://www.arab-ewriters.com/?action=library&&type=ON١&&title=٣٣٤٢

أو يفهمونه، تغير هذه العلاقة مهمة الكاتب من إنتاج نص مكتمل إلى إبداع "فضاء مشاركة" تتجاور الكتابة فيه مع عناصر أخرى، وتقوده بلاغات متعددة تشجع على تمثيل السياق وجذب الانتباه بطرق محسوسة.

**توجد في السياقات النقدية الغربية، والموسوعات، أربعة مصطلحات لتعريف بلاغة الميديا الجديدة، هي:**

**البلاغة الرقمية Digital Rhetoric**

**البلاغة الإلكترونية Erhetoric**

**البلاغة المرئية Visual rhetoric**

**بلاغة الإنترنت Web Rhetoric**

الرقمية والإلكترونية عموما مصطلحان مترادفان(٧٩)، وبلاغتهما تعني: **فن الإقناع في وسائل الإعلام الإلكترونية، أو**

---

٧٩- الرقمية والتناظرية مصطلحان يصفان العلاقة بين الإشارة وحاملها، ويشيران إلى طريقتين مختلفتين لتشفير المعلومات، إذ يستخدم النظام الرقمي Digital قيما منفصلة يمكن تمثيلها بأعداد ثنائية، أو برموز غير عددية كالحروف والأيقونات، لإدخال البيانات.. تشغيلها.. نقلها.. تخزينها.. أو عرضها. ويستخدم النظام التناظري Analog قيما متواصلة لتمثيل ظروف طبيعية كالضوء/ الصوت/ الحركة، وتحويلها إلى هيئة إلكترونية مطابقة.

مصطلح الرقمية شائع في مجال هندسة الكومبيوتر والإلكترونيات، ويُشار إليه غالبا بالسابقة -e، على الرغم من أن الأنظمة الإلكترونية ليست كلها رقمية. والرقمنة Digitization عملية تحويل صورة أو إشارة (عادة تكون تناظرية) إلى مجموعة منفصلة من النقاط/ القيم، لتكوين نسخة رقمية من مصدر مرئي أو مطبوع أو مسموع.

تستخدم التكنولوجيا الرقمية منذ عقود في إنتاج أعمال غير رقمية، كالصحف والكتب والتقارير الرسمية، تحويل هذه الأعمال إلى ملفات رقمية (رقمنتها) شكل بالغ الأهمية

لتوصيل المنتجات الثقافية بسرعة وكفاءة، سواء للعامة أو لأفراد بعينهم عن طريق الفاكس، الهواتف المحمولة، الأقراص المرنة والمدمجة، البريد الإلكتروني، ومواقع الإنترنت.

تحرر الرقمنة المستندات الورقية من محدودية طرق الاطلاع التقليدية ومشقتها. مخطوطات دار الكتب المصرية، على سبيل المثال، لا يمكن الاطلاع عليها إلا لأسباب ضرورية كالبحث العلمي، وبعد إجراءات إدارية وشخصية مرهقة، فالقارئ مضطر للذهاب بنفسه إلى مقر الدار في العاصمة، والحصول على تصريح إداري/ أمني لدخول قسم الاطلاع، قد يتطلب إنجازه بضعة أيام، ثم فحص بطاقات الفهارس الورقية، مقارنة النسخ على جهاز ميكروفيلم، تقديم طلب مكتوب لتصويرها بمقابل مادي، قد يبلغ مئات الجنيهات، واستلامها أخيرا من قسم التصوير بعد ساعات إذا كان محظوظا، وإلا فهو مضطر للحضور في اليوم التالي.

عرض نسخ من المخطوطات والمطبوعات للاطلاع المجاني على الإنترنت يُغني عن هذه المشقة، يتيح للجميع الاستفادة منها، وفي الوقت نفسه يحفظ الأصول من عوامل التلف الناتجة عن التداول المستمر أو الأحداث الطارئة كالحرائق والسرقة. بناء المكتبات/ المتاحف/ المعارض/ الأرشيفات الرقمية – لحفظ المحتوى الثقافي التقليدي وتيسير الاطلاع عليه- من أهم أسباب الرقمنة، وأكثرها شيوعا بفضل مجهودات طوعية هائلة، من جماعات مستقلة ومؤسسات تسعى لمواجهة الصعوبات المعتادة في هذه العملية، كالزمن الطويل الذي تستغرقه رقمنة تراث دولة أو منطقة حضارية، التكلفة المادية الباهظة، وقدرات العناصر البشرية المشاركة.

الحفظ وسهولة الاطلاع، إضافة إلى البحث والدراسة وإنتاج بيانات جديدة، أسباب عامة لرقمنة المستندات، تتفرع عنها أسباب تفصيلية للمستندات المولودة رقميا Born Digital، كعرض نسخة مماثلة للأصل في اللون والأبعاد، مناسبة إمكانات ذوي الاحتياجات الخاصة، وتأمين المستندات بإجراءات اطلاع أو علامات رقمية.

تُعتبر الأسباب التفصيلية مميزات للبرمجيات التي أنتجت المستندات أو الهيئات التي تُنتج بها، الهيئات عادة هي التي تعرّف البرمجيات ولغات البرمجة، مثل: هيئة Microsoft Word (.doc)، هيئة Adobe Portable Document (.pdf)، وهيئة Hyper Text Markup Language (HTML) التي تستخدم لإنشاء صفحات الإنترنت، ولتصميم درجات من التفاعل معها، منها التفاعل التراتبي التقليدي بين مؤلف وجمهور، منتج ومستهلك، ومنها- أهمها- درجة التأليف المشترك لإنتاج

قيد التشكيل، حيث تختفي الحدود، أو تكاد، بين طرفين تجمعهما الرغبة في المغامرة الإبداعية.

عندما تُجمع المميزات العامة للرقمنة مع مميزات عشرات الهيئات من المستندات التي تولد رقميا، يصبح من الواضح أن مصطلح "الرقمية" يشير إلى طيف واسع من الأشكال والمحتويات التي تشترك في أن ناقلها الأساسي هو سلاسل من الآحاد والأصفار. تركيب هذا المصطلح مع أية مفردة أخرى لن يضيف جديدا، النص الرقمي على سبيل المثال هو نص مجموع في- أو منقول إلى- هيئة رقمية للعرض على شاشة كمبيوتر أو هاتف محمول، وكذلك الصورة الرقمية أو الأغنية، أو ما شئنا من إضافات تظل في النهاية صيغا فضفاضة شبيهة بالمصطلحات.

الأدب الرقمي واحدة من هذه الصيغ التي انتشرت مؤخرا، في اتجاه منحها قالبا اصطلاحيا، على الرغم من إمكانية إطلاقها- الصيغة- على "شات" لمحمد سناجلة، "احتمالات" لمحمد اشويكة، "قصة ربع مخيفة" لأحمد خالد توفيق، وأي من النصوص الأدبية المرقمنة لغرض النشر والقراءة على مواقع الإنترنت.

لا يفيد شيئا تصنيف هذه النصوص بمجرد الإشارة إلى حالتها الرقمية، أو باستعارة التصنيفات التقليدية (ما قبل الرقمية) كأن نقول رواية رقمية واقعية أو قصة رقمية فانتازية، إنما الأجدى- في تقديري- التمييز بينها وفقا للغاية من نشرها في فضاء الإنترنت، فإن كانت الغاية "القراءة" يظل النص رواية/ قصة/ قصيدة/ مسرحية/ مقالة، فحسب، وإن كانت الغاية "التفاعل" بدرجة التأليف المشترك يصبح النص رواية تفاعلية/ قصة تفاعلية/....إلخ.

الثقافة الرقمية صيغة أخرى شائعة، أكثر عمومية، ويُقصد بها أشياء مختلفة:

*المكونات الثقافية لمجتمع تسيطر عليه الميديا الرقمية.

*معرفة كيفية إدارة/ استخدام التكنولوجيا الرقمية.

*استراتيجيات إنتاج/ إعادة إنتاج المحتوى الثقافي التقليدي في صورة رقمية.

غموض المقصود بالثقافة الرقمية في كثير من الكتابات يجعل الحديث عن محتوى ثقافي رقمي أكثر عملية وجدوى لمحاولة التفكير في الهوية الثقافية وطرق حمايتها أو الترويج لها على مستويات محلية وعالمية، ربما لا تكون هذه المحاولة نفيا لعالمية المحتوى الثقافي المتاح على شبكة الإنترنت، بقدر ما هي تعبير عن حالات مختلفة، الحيرة وخشية الذوبان في محيط الرقمية، الرغبة في تطوير محتوى يناسب

الاحتياجات المحلية، والطموح لتمييز قدرات المحتوى المحلي حتى يتمكن من المنافسة عالميا.

مراجع:

١-Webster's Online Dictionary:
http://www.websters-online-dictionary.org
٢-Wikipedia:
http://en.wikipedia.org
٣-One Word: Digital, Karen Coyle:
http://www.kcoyle.net/jal-٣٢-٢.html
٤-Digitization: Is It Worth It?, Stuart D. Lee:
http://www.infotoday.com/cilmag/may٠١/lee.htm
٥-Re-inventing the Wheel? Standards, Interoperability and Digital Cultural Content, Tony Gill , Paul Miller:
http://www.dlib.org/dlib/january٠٢/gill/٠١gill.html
٦-انظر أيضا بعض تجليات الطموح لصناعة محتوى رقمي عربي، أو تطويره، التي تلقى دعما مؤسساتيا بالغ التأثير في تشكيل برامج عمل تحقق نتائج ملموسة، كدعم منظمة الإسكوا لهذه التجليات المبشرة:

*"مبادرة المحتوى العربية"، التي تمت صياغتها تنفيذا لتوصيات لقاء تعزيز المحتوى الرقمي العربي في بيروت ٣-٥ يونيو ٢٠٠٣.
http://www.escwa.org.lb/divisions/ictd/workshop/forum_a/docs/Arabic٪٢٠Content٪٢٠Initiative.pdf

*دراسة "تعزيز وتحسين المحتوى العربي في الشبكات الرقمية" ٢٠٠٣.
http://www.escwa.org.lb/divisions/ictd/workshop/forum_a/docs/Arabic٪٢٠Content٪٢٠on٪٢٠Digital٪٢٠Network.pdf

*دراسة "المحتوى الرقمي العربي: الفرص والأولويات والتوجهات" ٢٠٠٥.
http://www.escwa.org.lb/divisions/ictd/workshop/forum_a/docs/Digital٪٢٠Arabic٪٢٠Content٪٢٠Opportunities,٪٢٠priorities٪٢٠and٪٢٠strategies.pdf

*ورشة العمل الافتراضية حول "تحفيز صناعة المحتوى الرقمي العربي في منطقة الإسكوا" ٣٠يناير- ١٠ مارس ٢٠٠٧.
http://www.escwa.org.lb/divisions/ictd/workshop/forum_a/default.asp

**فن توجيه المحتوى**- في أنواع جديدة من الخطاب، كالبريد الإلكتروني، صفحات المواقع، ألعاب الفيديو، المدونات، الويكي، والصور المعدّلة(٨٠)- **ليناسب الوسط الذي يُقدم عبره (الإنترنت).**

البلاغة المرئية تطور لإطار نظري يصف كيفية تواصل الصور المرئية، باعتبارها مقابلاً للرسائل الشفاهية، وتهتم بالعلاقة بين الصورة والنص ( في الأفلام، الإعلانات، صفحات الإنترنت، إلخ). الصور في البلاغة المرئية تعبيرات عقلية عن المعنى الثقافي، هذا ما يميز دراستها عن دراسة التصميم المرئي على الأقل، وإن كان المصطلح نفسه ينطوي على إشكالية، فهو يستخدم عادة لتعريف الأعمال الفنية غير النصية، على الرغم من أن أية علامة على سطح - ويشمل ذلك النص- يمكن اعتبارها مرئية(٨١).

يستوعب مصطلح بلاغة الإنترنت بقية المصطلحات، وجميعها تقريبا يشير إلى مفهوم واحد، "مزيج بلاغي"(٨٢) من مكونات مستقلة أكثر من كونه نظرية متكاملة بحد ذاتها، "مجمع

---

٨٠ - انظر : Elizabeth Losh ،What "digital rhetoric" mean?
http://www.digitalrhetoric.org/what١.html

٨١ - انظر : http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_rhetoric

٨٢ -انظر
Zappen, James P. "Digital Rhetoric: Toward an Integrated Theory
http://www.rpi.edu/~zappenj/Rhetoric/DR/Readings/DigitalRhetoric٢٠٠٥JPZ.pdf

بلاغي"[٨٣] متعدد الأبعاد، يعتمد على الفروق بين تصميم الصفحة المطبوعة وصفحة الإنترنت[٨٤]، يتجه تركيزه إلى اختيارات الجمهور، توقع نمط استجابته بدلا من توقع طبيعته، والسماح له بالسيطرة على مبدأ الاستجابة ونظامها.

يحمل المفهوم وعدا بفضاءات جديدة للدراسات البلاغية التقليدية، وقد يساعد في تفسير كيفية اشتغال استراتيجيات الإقناع/ التأثير في هذه البلاغة، عندما يُعاد تشكيلها في الوسط الإلكتروني، والأهم أنه يساعد في تفسير كيف يدعم الاتصال طرق التعبير عن الذات والإبداع المشترك. الفقرات التالية جزء من محاولة في هذا الاتجاه، مع فهم لبلاغة الإنترنت يعرفها **بفضاء تأثير العلامة والاتصال، أيًا كانت هذه العلامة**، وتقسيم لفنونها في جانبين: الأول وظيفي (مجموع ما يجعل الموقع مُستخدما بسهولة من الزائرين، ومُفضلا لدى محركات البحث)، والآخر جمالي (الاعتبارات المرئية، النصية، والتفاعلية).

---

٨٣ – Four Axes of Rhetorical Convergence, by Anders Fagerjord: http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/٢٠٠٣/issue/٤/fagerjord/index.htm

٨٤ – انظر:

Differences Between Print Design and Web Design, Jakob Nielsen: http://www.useit.com/alertbox/٩٩٠١٢٤.html

## بلاغة صديقة

غرض أي تعبير أن يستحوذ على انتباه المتلقي ويؤثر في عاطفته/ فكره/ سلوكه، هذه هي البلاغة التقليدية، فن استخدام الكلمات - شفاهة وكتابة- لإثارة مشاعر الآخرين أو إقناعهم بالتفكير في أمر ما.. الاعتقاد به.. أو فعله، من خلال قرارات بلاغية متنوعة، يُتخذ أكثرها في الحوار الشفاهي، نتيجة الاتصال البصري/ السمعي بين المشاركين، وقدرة المتحدث على التقاط تلميحات ضرورية عن طبيعة المستمع واتجاهاته، كتوضيح الكلام له إذا لم يفهم، التورية والرمز إذا كان متحفظا، عدائيا، إلى آخر ما يضطر كاتب إلى توقعه ومراعاته في حال الكتابة.

أدى جمود التوقع واقتصاره على نماذج قراء بعينهم إلى وجود مسافة شاسعة بين الكتاب وجمهورهم العادي، غربة.. لا الافتراض/ التوقع يؤنسها، ولا رسائل القراء/ الندوات المتباعدة تبددها، والنتيجة الأخيرة انحسار نِسَب القراءة إلى حد يهدد فاعلية وجود الكتابة من جانب، ويروج من جانب آخر لمقولات لا تخلو من عدائية، مثل: "أكتب لنفسي"، "أكتب لقارئ يشبهني"، وغيرها من مقولات تبدو في الواقع كما لو أنها مفاهيم اضطرارية لانعدام الخيارات، منطق ضد منطق التفكير في التجربة والاعتراف بشرط تحققها الأهم: تقدير قارئ غير متوقع.

وفرت الإنترنت للكتّاب خيارات مؤثرة لتحديث توقعاتهم والتفاعل الفوري/ السريع مع نتائجها، سواء بالاتصال المباشر

أوغير المباشر، أو بمعرفة التلميحات الضرورية عن الجمهور بطرق متعددة، منها على سبيل المثال مدخل تسجيلات الخادم الذي يوجد عليه الموقع، والذي يضمن الحصول على معلومات وافية عمن يتصفحونهم في التو: عددهم، من أي جزء في العالم هم، مدة بقائهم على الصفحة، ومدى تفاعلهم مع المحتوى.

سرعة التفاعل مع جمهور معروف تجعل ظروف الكتابة للإنترنت أكثر شبها بالظروف الشفاهية، تشجع بطريقة ما عودة تقاليدها، بخاصة سهولة التعبير بإشارات غير لفظية وتعديل القرارات البلاغية، كما تكفل للجميع حرية التعبير بطريقة مباشرة تتجاوز تعقيدات الحال مع الكتابة التقليدية، حيث ينبغي على أحدهم أن يطبع الكلام، على أحدهم أن يموله، على أحدهم أن يوزعه، وأخيرا على أحدهم أن يعلن عنه.

هناك الكثير من العمل والمعرفة الفنية اللازمة للوصول إلى قارئ، والكثير أيضا لم يعد ضروريا بفضل الإنترنت، ليس الكاتب مضطرا لامتلاك موقع شخصي، ليس لازما أن يكون مدعوا، يستطيع ببساطة أن يجد لنفسه فضاءات بديلة، يختار لتعبيره وحدات مرئية/ نصية/ سمعية، يضعها في نموذج بلاغي مناسب للوسط الإلكتروني، وينشرها بنقرة على زر. المشكلة الأهم أمامه أن يجد القارئ مسارا لكتابته في متاهة تشكلها بلايين الصفحات على الإنترنت، أي أن تكون بلاغته صديقة لمحركات البحث، وهذه المشكلة هي محور اهتمام "فن" السيو Search Engine Optimization SEO.

تُختصر العلاقة بين البلاغة الغربية التقليديـــة وبلاغـــة السيو في ذلك التشابه الواضح بين طريقـــة ســقراط التعليميـــة ومحركات البحث على الإنترنت[٨٥]. ابتغــت طريقــة ســقراط الحصول على المعرفة من خلال السؤال والجواب، وهذا ما تفعله محركات البحث، فالكلمات المفتاحية التي يضعها المستخدم فــي أي محرك تعبر من جانب عن الرغبة في المعرفة، ومن جانــب آخر عن الأمل في أن يكون شخص ما قد كتب إجابــة صــادقة ترضي فضوله.

معظم البلاغيين في عصر سقراط كانوا أكثر اهتماما بإثبات جدلهم من ممارسة بلاغة نزيهة، كانوا أساتذة التمويه، من خلال تحوير الكلمات واستخدامها بطرق لا تمثل الحقيقة بالضرورة، المهم أنها تجعل حجتهم دامغة، أما سقراط فقد آمن باستخدام اللغة والجدل لاستكشاف الحقيقة، لا لمجرد الفوز، وكذلك تفعل محركات البحث التي تغير تركيبة بياناتها وتحدّث وسائلها باستمرار، لتمنع الممارسات المضللة، وتزود المستخدم بنتائج مفيدة تجنبه الذهاب لمواقع يحصل فيها على الذي لم يطلبه، أو لم يره على صفحة المدخل[٨٦].

---

٨٥ – Socrates and SEO – A Match Made in Heaven, Mary Anne Donovan: http://ezinearticles.com/?Socrates-and-SEO---A-Match-Made-in-Heaven&id=١١٥٥٤٦

٨٦ – السابق، نفسه.

الحيرة أمام التدفق الهائل للمعلومات والنصوص سمة بارزة في عالم الإنترنت اليوم، والتحدي الأكبر هو جذب الانتباه لموقع بعينه - أو صفحة منه- ليس بالترشيح الشخصي عبر استخدام وصلة العنوان للتوقيع في رسائل البريد الإلكتروني، المقالات، دفاتر الزوار ومنتديات الحوار على المواقع الأخرى، حسب النمط السائد عربيا، بل بالترشيح الإلكتروني الذي يعني حصول الموقع على ترتيب عال في نتائج محركات البحث.

يعتبر محرك جوجل أكبر محرك بحث على الإنترنت، إذ يبلغ محتواه ما يقرب من عشرة بلايين صفحة[٨٧]، وهناك ارتباط مجازي بين اسمه والنجاح في جذب الانتباه، فالنجاح في عرف مشرفي المواقع والمدونين يعني الحصول على كمية وفيرة من "عصير جوجل Google juice"[٨٨]، أي تلك المادة الشبحية التي تتدفق بين صفحات المواقع ووصلاتها التشعبية في الاتجاهين، وتشير إلى مقدرة موقع ما على أن يظهر ضمن

---

٨٧ - انظر: Web: Google searching ٩،١٠٥،٥٩٠،٤٥٦ pages, JEAN VERONIS: http://aixtal.blogspot.com/٢٠٠٥/٠١/web-google-searching-٩١٠٥٥٩٠٤٥٦-pages.html

٨٨ - استوحت شركة جوجل من هذا العصير في أبريل ٢٠٠٥، موعد كذبة أبريل، دعابة ترويجية- لخدمة بريد جوجل- أطلقت عليها جرعة جوجل Google Gulp وهو عصير خيالي ذو أربع نكهات يرفع نسبة ذكاء من يشربه.

انظر: Google's hoaxes

http://en.wikipedia.org/wiki/Google٪٢٧s_hoaxes

المداخل العشرة الأولى في نتائج البحث، بخاصة على محرك جوجل[٨٩].

يقدر جوجل أهمية المستندات/ الصفحات اعتمادا على:

- كيف يعثر المستخدمون عليها: عن طريق محرك البحث، نسخ عنوان الموقع من صفحة أخرى، اتباع وصلة تشعبية، اختيار مؤشر من قائمة المفضلات المحفوظة في المتصفح.
- ما الذي يفعلونه حين يصلون إليها: يقرؤون، ينسخون، يتصلون بصاحبها، يضيفون لمحتواها؟

---

٨٩ - يقوم نظام تصنيف الصفحات في جوجل Google PageRank بدور كبير في ترتيب نتائج البحث المعطى، وفقا لقيمة عددية تمثل شعبية المواقع، ويعمل بواسطة حساب عدد المرات التي تم فيها ربط موقع ما إلى مواقع أخرى، أي عدد الوصلات التشعبية التي تحيل إليه، وفي الوقت نفسه حساب مقدرة المواقع المُحيلة نفسها على أن يُحال إليها من مواقع أخرى، وتترجم الوصلات على أنها أصوات/ ترشيحات، ثم يتم تقييم أهمية الصفحة حسب عدد الأصوات التي تستقبلها، وتنال الصفحات ذات العدد الكبير من الوصلات مزيدا من العصير، فتعكس مدى تواصليتها، والتواصلية تعني النجاح بمعايير عصر ما بعد المعلومات، مع ملاحظة أن محرك جوجل لا يحسب جميع الوصلات التشعبية الموجودة على الموقع المراد تصنيفه، ولا يحسب كل المواقع، بل يقوم بفلترتها ومن ثمّ حجب بعضها، إما عقابا لها بسبب مخالفة وإما لعدم حصولها على أية كمية من عصير جوجل، أكثر محركات البحث لديها أسباب للفلترة، ما يعني أن الاعتماد على الوصلات وحدها لتصنيف المواقع قد يقدم تصورات غير دقيقة عن القيمة الفعلية للمواقع.

لمزيد من المعلومات عن نظام جوجل لتصنيف الصفحات، أنظر:
http://www.google.com.eg/intl/ar/corporate/tech.html

- أي جزء من الصفحة أو الموقع يستقرون عليه، وما الوقت الذي يستغرقونه[٩٠]؟

تستهدف هذه النقاط تقييم وظيفية الموقع، أو قابلية الاستفادة منه، سواء كان غرضه الترويج للذات (أفكارها، إبداعها الثقافي، منجزاتها العملية)، الترويج لمنتج (تجارة إلكترونية)، أو الترويج لخدمة (إنسانية عموما). الموقع يشتغل/ يوجد حين يُرى، والرؤية تتأثر كثيرا بكيفية ارتباط الموقع بمواقع أخرى، عبر الوصلات التشعبية، كيفية ارتباط المواقع الأخرى به، وكيفية ارتباط صفحات الموقع فيما بينها، لذلك تعتبر الوصلات التشعبية عاملا مهما في جذب انتباه المتصفحين، مثلها كمثل جودة محتوى الموقع والخدمات التي يقدمها، إن لم تكن أهم بسبب إمكانية ضياع الجودة في الزحام، لكن الوصلات مجرد وحدة في التصميم، تقنية من جملة تقنيات السيو أو الجانب الوظيفي من بلاغة الإنترنت.

قد تعادل السيو قائمة أفضل المبيعات وشباك التذاكر في عالمي الكتب والسينما، باعتبار أن هذه القائمة تمثل نوعا من

---

٩٠ – انظر:

:Usability Strategy and Search Engine Optimization, Jim Hedger
http://searchenginejournal.com/index.php?p=٢٥٧٢

انظر أيضا:

Historical Data and Google Ranking, Jim Hedger:
http://news.stepforth.com/whitepaper/google-patent-may٠٥/google-whitepaper.php

الإرشاد للتقنيات المساعدة في نجاح أي كتاب أو فيلم جماهيريـــا، وإذا رجعنا إلى تعريف **بلاغة الإنترنت** المقترح أعـــلاه (**تـــأثير العلامة والاتصال معا بمجموع ما يجعل الموقع قيّما مُســتخدما بسهولة من الزائرين ومفضلا لدى محركات البحث**)، ســنجد أن موقع السيو من بلاغة الإنترنت يُقارب موقع علم المعـــاني مـــن البلاغة العربية التقليدية، أو تركيب خواص الكلام على مقاماته، بتقدير أن إمكانية تصفح الموقع هي التعبير المرئي لتركيبه.

الغرض من السيو تجنب الأخطاء التي تحول بين الموقع ورؤية المستخدمين له عن طريق محرك البحث، لكن الأصل في بلاغته إقرار أوليّ بأن المواقع تُبنى للبشر، لا لمحركات البحث، ثم تصميم وديّ يهدف لجذب الزوار واكتساب انتمائهم، الذي يقود بالضرورة إلى شهرة الموقع وحصوله على ترتيب عال يعكـــس مدى تواصليته. أن يكون الموقع مُصمما بطريقة وديـــة، يعنـــى تأمين سهولة الوصول إليه وتصفحه بعناصر كثيرة، منها:

١- عدم استخدام الفلاش Flash في الصفحة التمهيدية، حيث يُقال "انقر للدخول" أو "انقر لتجاوز المقدمة"، لأن زاحف محرك البحث search engine crawler لا يذهب لأبعد من هذه الصفحة، وبالتالي لا يدرج الموقع في قائمة النتائج. أيضا تجنب استخدام الجافا سكريبت، فالشيء نفسه يحدث هنا، محركات البحث تضل طريقها في الشفرة المعقدة التي تولدها الجافا وهذه هي نهاية زاحفها على الموقع.

٢- استخدام مستعرض نص text browser لاختبار الموقع، وضمان ألا يفيض النص عن الإطار، فيضطر القارئ لتحريك المؤشر بطريقة مرهقة بين بدايات الأسطر ونهاياتها ثم بين بداية النص ونهايته. محركات البحث ترى الموقع بطريقة مشابهة لظهوره في المستعرض، وإذا لم يستطع القارئ رؤية الصفحة كاملة فغالبا لن يتمكن المحرك من الوصول إليها.

٣- تضمين الموقع خريطة site map كي يسهل على الزوار التجول فيه، وتقديم معلومات كافية حول: كيفية التواصل مع صاحبه أو المشرف عليه (بالتليفون، البريد الإلكتروني، العنوان البريدي) إضافة إلى قواعد المشاركة والحصول على خدمات العضوية.

٤- التأكد من استخدام التصفح النصيّ مع الطرق الأخرى للتصفح -مثل خرائط الصورة image maps أو القوائم المنسدلة pull down menus – وتحميل الشاشة بثلث كمية النص الذي تحمله ورقة بالحجم نفسه، ٢٥٠-٣٠٠ كلمة تقريبا، لا يحب الناس قراءة نص يتكون من فقرات طويلة على الشاشة، بل يفضلون العناوين والفقرات والجمل القصيرة، إضافة إلى التعليقات التي ترافق الصور واللوحات.

٥- عدم وضع وصلات كثيرة في الصفحة الواحدة، بحد أقصى مائة وصلة، مع التأكد من أن جميع الوصلات تعمل، ثم وضع وصلات للمواقع الجيدة التي تحظى بشعبية كبيرة، لأن هذه المواقع ستبدو كما لو أنها "ترشيحات" معتمدة، وكلما كان محتواها

مناسبا للموقع الذي يضعها كلما زادت القيمة الممنوحة لـــه مـــن محركات البحث.

٦- اختيار كلمات مفتاحية شعبية، تتعلق من جهة بالغرض الأساسي من الموقع، ومن جهة أخرى تشبه ما يُستخدم عادة للبحث عما يقدمه هذا الموقع، ثم تشفيره بها، عن طريق نشرها في الصفحة الرئيسية على الأقل (العناوين الرئيسية والفرعية وقالب النص) بطريقة مناسبة تبدو عفوية، مع ملاحظة أن نجاح هذه القاعدة يتوقف على اختيار الكلمات التي يُحتمل استخدامها من قبل الجمهور المستهدف، وفي الوقت نفسه لا تسحب عددا كبيرا من مواقع تعمل في المجال نفسه أو تقدم موضوعات مشابهة[٩١].

## اعتبارات جمالية

قارئ صفحات الإنترنت كاتب -حســبما ورد أعــلاه- و"القراءة" نفسها ليست شرطا وحيدا لما يحدث عندما نطالع نصا إلكترونيا، لأن ما يُقرأ لم يعد بنية عضوية وخطية، هــذه البنيـــة التي قُدرت كثيرا في البلاغة التقليدية كانت منطقية، إذا تجاوزت

---

٩١ - SEO General Guidelines, Andreas Obermueller:
http://ezinearticles.com/?SEO-General-Guidelines&id=١٨٥٠٨٧
SEO and Your Web Site, Alan K'necht:
/http://www.digital-web.com/articles/seo_and_your_web_site
How to Get Good Search Engine Rankings, Michael Bluejay:
/http://websitehelpers.com/seo

فقرة من النص يتوقف عن إنتاج معناه، وإذا غيرت فيه يفقد براءته، فيتحول إلى تابع مُدان[٩٢]، وبلاغة الإنترنت تقوض هذه المنطقية، ليس لأن المتصفحين يقرؤون صفحات الإنترنت بطريقة مختلفة عما تعلموا قراءة المطبوعات بها، فحسب، بل -أيضا- لأنهم يكتبون أنواعا جديدة من الخطاب بأساليب تضع اعتبارات المرئية والتشعبية في صدارة الاهتمام.

لا تشتغل الكلمات في وسط الإنترنت بالطريقة التي اعتدنا عليها، بل تذوب -مع المحتوى- في التصميم المرئي، سطوة الكلمات المستمدة من المسيرة المحايدة للأبجدية الصوتية والتتابع المنطقي للجمل -تراجعت أمام سطوة الأيقونات والصور المحملة بالأفكار والانفعالات، بخاصة في أوساط غرف الدردشة/

٩٢ - ارتبطت الروايات المختلفة لنص واحد في تاريخنا الأدبي بعامل أخلاقي، فوُصفت بالتعدي والتلفيق والتشويه، واعتبرت "الرواية" في الغالب نصاً غير شرعيّ، بالقياس إلى أصل بريء، غير أن محدودية اللغة وتقاليد الكتابة تقترحان حصر الإبداع في عملية تغيير أصل سابق- بوعي أو بدون وعي- جزئياً فيما يتصل بالمفردات، والعلاقات التي تصل بينها، وكلياً في إطار المعنى العام المراد استخدامها لتبليغه.

تؤكد الكتابة للإنترنت هذا الاقتراح، عندما تجعل النص معادلة لمركبات حساسة، تعديلها لابد أن ينتج مركبا مختلفاً، تغيير حرف واحد في مستند إلكتروني يضيف إلى ذاكرة الكمبيوتر مستندا جديدا، إرفاق وصلة تشعبية بنص تقليدي يبدل فلسفته، إمكانية "النسخ" المفرط للنصوص تنزلها من عليائها، يتم ذلك وغيره بتلقائية يبررها أن البيئة الإلكترونية تعتبر الشخصية الفردية أكثر أهمية من الأبوة، وتحرر النصوص للتداول بصفتها فرصا إبداعية لا ممتلكات.

المحادثات الفورية، والمنتديات، حيث تنتشر كنايات مرئية تحيل المعنى للسياق بدلا من اللغة نفسها، مثل:

*التعبيرات الأيقونية Emoticons: وهي طريقة لتحويل الحالات العاطفية إلى هيئة نص، تشتمل على أشكال بسيطة لوجوه - ثابتة أو متحركة- تحمل تعبيرات متنوعة (وجه مبتسم، غاضب، مندهش، ساخر، إلخ)، يمكن استخدامها لإضافة المعنى إلى الجملة، وللاستغناء عنها تماما[٩٣].

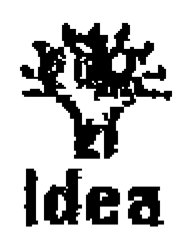
*التحيات gifs: تصميمات أيقونية جاهزة يُكنى بها عن جمل كاملة، وتستخدم كهدايا لأطراف الحوار، مثل: الزهور والقهوة والحلوى، أو كتقييم لما يقال:













[٩٣] - انظر نماذج لتعبيرات أيقونية:
http://www.emoinstaller.com/installers.shtml

وضوح النص في هذه السياقات أفضل من جودته، الجمل الكاملة/ الفقرات المحكمة/ المحسنات البديعية تغدو عبئا ثقيلا على النص يهدد استمراره، والتفاهم المشترك متاح بدون صفاء النص واكتماله، كما في حالة الاختصارات Acronyms المتعلقة بالتعبيرات الأجنبية المتكررة، لوصف أفعال تتخلل الحوار مثل: **lol**: laugh out loud، أو لتجنب كتابة تعبيرات شائعة، مثل: **IMHO**: in my humble opinion.

الكنايات اللغوية تعبير عن قيم ورغبات وسياقات اجتماعية، وبالمثل الكنايات المرئية تعبر عن قيم أساسية كالدقة وتقدير الوقت، رغبات في إضافة العمق للتواصل وتسريع زمنه، وسياق اجتماعي تقوم معرفة اللغة الإنجليزية فيه بدور كبير في نشأة العلاقات وتعزيز التفاهم، إنها بديل للإشارات الجسدية عند التواصل وجها لوجه، محاولة لإقحام النص في تجربة حسية، وإعادة تشكيل الكتابة بشروط الشفاهية الثانوية[٩٤].

التمرير السريع للأفكار والمفاهيم، في زمن محدود وبضربات قليلة على لوحة المفاتيح، التلقائية، التركيز على اللحظة الحاضرة- مبادئ أساسية في الكتابة للإنترنت، لأن السياق المتدفق يتطلب تعليقات عاجلة، لا يوجد مجال للاستطراد والشرح، هناك ضرورة تقنية لأن يكون التعبير موجزا واضحا،

---

[٩٤]-انظر: الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة د.حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٤، ص١٩٦-١٩٧.

وإمكانية تقنية تيسر إعادة إنتاج العبارات شائعة الاستعمال والحالات العاطفية في هيئة مجموعات من الحروف والأشكال، يضمن بها الكاتب أن يكون لتعبيره تفسير واحد يقصده.

المرئي والنصي لا يجتمعان دائما بسهولة، فالأيقونات والصور تميلان عادة إلى إزاحة الكلمات بعيدا، لكن زحزحة النص للاتصال عبر الإنترنت ليست بجديدة، فقد طورت العصور القديمة رمزية منفصلة عن الكلمات لخدمة جمهور أميّ، رسومات المساجد والكنائس مثلا، كانت نصوصا معقدة مُعدة للقراءة في فضاء مقدس، استمدت هي نفسها بعض القداسة من موضوعاتها الدينية، وفي تاريخ الكتابة كانت هناك دائما أنواع تدمج الكلمات مع الصور، الصحف، القصص المصورة، والكتب الأدبية عموما.

أقامت هذه الأنواع كلها علاقة غير متكافئة بالصور، بصفتها ملحقات تابعة للكلمات، فالنص هو مجال تحديد الأفكار الأكثر أهمية، والصور تحتل مجالا مختلفا، هامشيا في الغالب، لتأكيد أن الأدب نصوص، ونصوص متميزة نوعيا. ظهور السينما والتليفزيون، ثم الكومبيوتر والإنترنت، جعل عدم التكافؤ ينقلب لصالح الصور، ساعد على التوجيه أكثر فأكثر نحو المرئية، وتحرير الصورة من النثر الذي برّر وجودها. لا تملك الكلمات الآن سلطة فعالة، والنتيجة اختلاف الممارسة البلاغية التقليدية، واضطرار النص لتأكيد شرعيته في فضاء توشك الأنماط المرئية من التمثيل أن تسيطر عليه.

يحضر النص مع المواد المرئية في صفحة إلكترونية واحدة، بعدما تم التأليف بينهما بلغات برمجة مختلفة، ثم يتعرض من قبل القراء لنوع آخر من التأليف، إذ يشملون الصفحة كلها بالنظر في ثوان معدودة بغية اختبارها، لا يقرؤون من أعلى اليمين فيسارا -أو العكس- وإلى أسفل، بل يقومون عادة بالتلخيص والتجاوز وفقا لأنماط متقاربة (أشهرها: حركتان أفقيتان وحركة رأسية)[٩٥] تسهم في تفكيك بنية النص وتهميشه، وتحول قراءته لما يشبه عملية "المسح" الآلي لكائن هلامي على الشاشة، مادة أولية -مهما كانت درجة تنظيمها وبقينها- تُستخدم في أبنية أخرى، بالاقتطاع منها أو الربط إليها تشعبيا، تُنسخ، وتتعرض أبوتها للمحو نتيجة التكرار اللانهائي لعملية التأليف.

ما الذي يمكن أن يميز النص الجيد على صفحات بهذا القدر من الحيوية؟ من الصعب الإجابة عن هذا السؤال في ظل الاستخدام السائد لصفحات الإنترنت باعتبارها نافذة نشر بديلة عن الكتب والدوريات المطبوعة، وبالتالي عدم وجود اختلاف في طبيعة الكتابة نفسها، لكن يمكن المحاولة بالبدء مما يميز الكتابة التقليدية، فالإنترنت في النهاية منتج ثقافي بشري، وأية مناقشة لملامحه لا بد أن تؤسس على أرضية واقعية.

---

٩٥ - انظر:

F-Shaped Pattern For Reading Web Content, Jacob Nielsen: http://www.useit.com/alertbox/reading_pattern.html

اعتبارات النص الجيد على الإنترنت- إذن- تبدأ من اعتبارات النص الجيد في كتاب أو دورية. اعتبارات الجودة متغيرة ومُختلف عليها، فهي "استحسانات عرفية" بتعبير البلاغيين القدماء، وإن وجدت معايير عامة تتعلق بسبب وجود النص وشكله يمكن إجمالها في: الغرض، المحتوى، التركيب، جماليات الأسلوب، والجمهور المستهدف.

الغرض سبب وجود النص، ولكل نوع أدبي غرض أساسي يوجه تقنياته الأهم، ولا يمنع ذلك وجود أغراض أُخرى، غرض الرواية على سبيل المثال التسلية، غرض المقالة الإعلام، غرض الإعلان الإقناع بالشراء، وهكذا. يستدعي الغرض محتوى النص ويدعمه بالتركيب المناسب، حبكة السرد ونمو الشخصيات من ضرورات الرواية الجيدة، كذلك طرافة الموضوع ومنطقية العرض في المقالة، أو تصوير المعاناة بدون المنتج في الإعلان. أما الأسلوب، لغة وبلاغة، فهو مجال التمايز بين كتاب النوع الواحد، وتحمل طبيعة الجمهور المستهدف نوعا من الإرشاد له، فالنص المكتوب لمراهقين يختلف عن النص المكتوب لبالغين، وأسلوب النص الواحد يمكن أن يختلف في الصحيفة عنه في كتاب.

تطبيق هذه المعايير على النص المكتوب لصفحة إنترنت مجرد نقطة بداية، لأن الوسط فريد بحد ذاته، ما زال يطور معاييره الخاصة التي تتوافق مع طبيعته، ولأن العلاقة بين الكاتب والنص تغيرت بتغير الوسيط، لكي يوجد النص على الصفحة

-فحسب- لابد أن يكون لدى الكاتب فكرة عما يتوقعه الكمبيوتر وما يستطيع عمله، والكمبيوتر بالمثل لابد أن يحمل في تصـــميمه بعض المعلومات عن أهداف الكاتب وسلوكه(٩٦).

صورة الوسيط في ذهن الكاتب وفهم الوســيط للكاتــب جزء تأسيسي من تصور النص وتجلياته المحسوســة، لــم يعــد الوسيط مادة جامدة، صافية، خاضعة لتوقعات الكاتب وقراراتـــه، بل عقلا آخر له توقعات/ قرارات مختلفة يكشفها مُسبقا في هيئــة الصفحة على الشاشة. تعتمد الهيئة على نظام التشغيل المســتخدم في جهاز الكمبيوتر، نظام النوافذ **Windows** على سبيل المثال تحمل صفحته هذه المهام الاستباقية:

- شريط العنوان: تغيير حجم الصفحة أو إغلاقها (أيقونــة قائمة التحكم). تصغير الصفحة وتحويلها إلــى زر فــي شريط القوائم (زر تصغير). تكبير النافذة إلى أقصى حد بحجم الشاشة (زر التكبير). إغلاق الصفحة النشطة (زر الإغلاق).

---

٩٦ - ليس الكمبيوتر محدودا بوظائفه، بل لديه إمكانات التوافق مع شروط وظائف غير محدودة، وإذا كان المبرمج أداة الآلة للتعبير الوظيفي عن ذاتها، فيمكن اعتبار الكاتب الذي يستخدم لغة برمجة في إنتاج عمله أداة الآلة للتعبير الجمالي عن ذاتها، الشعر المكتوب بلغة بيرل أو ألجول محاكاة لسلوك الكمبيوتر، ربما لا يزيد عن كونه أحد الأشكال الفنية الافتراضية التي تنطوي عليها البرمجة، ودور الكاتب هو مجرد "النقر" عليها.

- شريط القوائم (ملف، تحرير، عرض، إدراج، تنسيق، أدوات، جدول، إطار، تعليمات): قائمة التحرير مثلا عبارة عن أوامر تساعد الكاتب في تنقيح النص: التراجع عن كتابة كلمة، قص جزء لتغيير موقعه في النص، لصق، نسخ، حفظ، مسح، تظليل النص كله لتغير نمط الخط/ لونه/ درجة وضوحه، بحث عن كلمة، استبدال كلمة بأخرى، الانتقال إلى فقرة أو صفحة، إضافة ارتباط تشعبي، إرفاق كائن أو صورة.
- شريط الأدوات: ويضم بعض الأوامر القياسية الموجودة في القوائم، التي يستطيع الكاتب تخصيصها ليصل إليها بسرعة، مثل: إدراج هوامش، معرفة عدد الكلمات، إجراء تدقيق إملائي ونحوي، البحث عن مرادفات، مقارنة الصفحة أو دمجها بغيرها، تعقب جميع التغييرات التي قام بها، إلخ.
- مساحة الكتابة أو نافذة المستند نفسه: تعديل حجمها والتحرك بحرية في الاتجاهات الأربع بين محتوياتها عن طريق المؤشر وأشرطة التمرير العمودية والأفقية.

الصفحة من قبل الكتابة، إذن، فضاء لقاء بين كاتب ومصمم، ثم أكثر من مصمم عند نشرها على الإنترنت، حيث تتحول تلقائيا إلى مستند في ملف يوضع في مخزن جهاز الخادم، حتى يعثر قارئ ما على مدخل إليها، فيراها في نافذة المتصفح بهيئة مختلفة، قد تصبح النافذة كلها، أو إطارا مفتوحا ضمن

إطارات متعددة فيها، أو زرا/ وصلة تشعبية لابد من الضغط عليها لقراءة النص، وفي جميع الأحوال تصبح عقدة في شبكة علائقية، مرئية ومتشعبة.

اعتمدت الكتابة -والكلام- دائما على علائقية من نوع ما، التلميح مثلا تقنية شائعة تشتغل عن طريق صنع علاقات. التلميح الجيد يستدعي إلى ذهن المتلقي سياقا مستقلا/ حقيقة/ حدثا/ نصا، ويربطه بالموضوع محل القراءة أو النظر، لكن التلميح يصنع علاقات ضعيفة، لاعتماده على إمكانية الفهم، في حين أن الشاهد، سواء كان اقتباسا أو إشارة مرجعية، يصنع علاقات قوية لصالح النص والقارئ معا، النص يتسع حدودا والقارئ يزداد معرفة، ومع ذلك يظل النص جسدا متماسكا، خطيا، يخص كاتبا بعينه، ويظل القارئ موضوعا للتلقي السلبي ونفوذ الكاتب.

النص المكتوب لصفحة إنترنت يتيح نوعا ثوريا من العلاقات التركيبية والجمالية، بخاصة عندما يكون تشعبيا، متعدد الخطية وعالقا بنصوص/ مواد أخرى، إذ يمنح إدراكا عمليا للتناص، يغير الحدود التقليدية بين النصوص من جانب وبين المؤلف والقارئ من جانب آخر على مراحل مختلفة:

١- نص مقسم إلى أجزاء، كل جزء على صفحة إنترنت. إذا كانت الأجزاء متعلقة ببعضها البعض في تتابع خطي (الجزء الأول مع وصلة للجزء الثاني، ثم الجزء الثاني مع وصلة للجزء الأول ووصلة للجزء الثالث، وهكذا) يكون الكاتب ببساطة قد قام

بتشكيل كتاب في وسط جديد، لكن بخطِّية أشد صرامة من كتاب، فالكتب تتيح مداخل عشوائية، ويستطيع القارىء القفز من أية صفحة إلى أخرى في أي وقت. هذا النوع من نص الإنترنت يحصر نظام القراءة في اتجاه محدد سلفا، دور القارئ اتباعه، ومفهوم الكاتب/ النص المستقل لم يتغير عما في عالم المطبوعات.

٢- نص كالسابق مقسم إلى أجزاء، كل منها موجود على صفحة إنترنت، لكن هذه المرة يتم ربط الأجزاء بطرق متعددة الخطية، في شبكة داخلية من العلاقات المتنوعة بين الأجزاء، النص عند هذا المستوى من التشعبية لم يعد واحدا، فاتباع أي خيط سردي سينتج نصا مختلفا، والقارئ ازدادت قوته بوجود خيارات متعددة لكيفية الاستمرار في النص واطلاعه ببعض مهام الكاتب في تنظيم النص، وهذا يغير دور كليهما نوعا ما، فما زالت خريطة النص بيد الكاتب ومازالت حدوده متماسكة، نظرا لعدم وجود وصلات لنصوص أو مواد خارجية .

٣- نص مقسم في صفحات، أو موجود في صفحة واحدة، يتم ربطه بمادة خارجية لكاتب آخر، حدود النص في الحال تصبح مسامية، وتتغير كل المفاهيم والأدوار، القارئ يحدد تتابعية محتويات النصوص، والنص الواحد يصبح نقطة انتقال، يتموضع في شبكة تسمح بالانزلاق بين مواد كتبها أشخاص متعددون، بدون أن يدرك القارئ أنه يتنقل.

٤-نص متشعب مكتوب ابتداء من قبل مؤلفين متعددين، نموذج نادر، لكنه يمثل تحديا أكبر لمفهوم النص، يمنح القارئ سلطة تشكيل مساره ومحتواه كاملا، فيحرره من نموذج الاتصال التراتبي، إرسال واستقبال، حسب قواعد البلاغة التقليدية بتصنيفها شبه العدائي له (خالي الذهن، متشكك، منكر)، وتلهم الكاتب البحث عن نماذج تفوق الاستجابة السلبية رهينة القبول غير المشروط .. التردد في التصديق..أو الإنكار.

أية محاولة لاختبار نماذج بلاغية تناسب الكتابة للإنترنت لابد أن تبدأ من نقطة قوتها: أنها وسط مرئي تفاعلي، نقلة مهمة تستوعب مزايا الكتابة التقليدية ولا تنفيها، المسائل التكنولوجية مجرد أساسيات في هذه النقلة، ما يمنحها قيمتها هو كيفية تفاعلنا مع الحساسية الجديدة التي تفرضها التكنولوجيا، تجاوز وضعها في منافسة مرهقة مع حساسيات سابقة، وتشجيعها أكثر وأكثر على الممارسة الجماعية للتفكير النقدي وحرية التعبير.

*** مشاركة في ملتقى عمان الثقافي الثالث عشر "الثقافة العربية في العصر الرقمي"، الأردن، أبريل ٢٠٠٧.**

# الكتاب الضد ومجازية الريزوم

"**تعبنا من الأشجار**"، بهذه الصيحة الضجرة عبر جيل ديلوز[٩٧] وفيليكس جواتاري[٩٨] عن رفضهما لصيغة الكتاب-الشجرة: الجذر، الكلاسيكي الكامل، المكتفي بكاتبه وموضوعه، أحادي الاتجاه والإيقاع، مُقلّد العالم، ثنائي المنطق. وعرضا شكلهما في صيغة أخرى اطمأنت لها الحداثة، هي الكتاب-الشجيرة/ الجذر المجهض، الذي يشهد تعددية مباشرة، تنتج من الإضافة والنمو في اتجاه أفقي، لكن وحدته تظل ماثلة، برغم إعاقتها المستمرة، ويظل متكاملا ذاتا وموضوعا، طبيعة وروحا، بدون قطيعة تامة مع الثنائية أو صورة العالم التي يمثلها.

أما الصيغة البديلة التي قدماها فهي الكتاب الريزوم، وهو كتاب ضد، يرفض النسبة إلى كاتب أو موضوع، لا يوجد إلا بفعل من خارجه، ليست له بداية/ نهاية، يتدفق من أية نقطة مغيرا طبيعته باستمرار، كتاب متعدد الطبقات/ الإيقاعات/ الاتجاهات، وتنتج تعدديته بالطرح من مجموع لا الإضافة إليه.

الريزوم Rhizome ساق أفقية تنمو تحت سطح التربة[٩٩]، تخرج الجذور والأوراق من عُقدها/ درناتها، لا

---

٩٧ - http://www.affinityproject.org/theories/deleuze.html

٩٨ - http://www.affinityproject.org/theories/guattari.html

٩٩ -انظر: http://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome

تموت- كالجذر- إذا قُطعت، بل تنمو من جديد، أمثلتها متعددة الأحجام والأشكال، منها التيوليب.. الزنجبيل.. البطاطس.. والعشب. تُعرّب مفردة الريزوم في بعض الكتابات العلمية أحيانا إلى جذروم، لكن السائد استخدام ريزوم، وجمعها ريزومات، كما يُنسب إليها فيُقال النظام الريزومي.

لعل أول من استخدم مفردة الريزوم مجازيا كان كارل يونج[١٠٠] في سيرته الذاتية: (ذكريات، أحلام، انعكاسات)[١٠١]، التي جُمعت في أواخر حياته تحت إشرافه، من كتبه/ محاضراته/ الحوارات التي أجريت معه، ليؤكد الطبيعة غير المرئية للحياة.. "لطالما بدت الحياة لي مثل نبات تعتمد حياته على ريزومه. حقا الحياة غير مرئية، مخفية في الريزوم. الجزء الذي يظهر فوق الأرض يبقى صيفا واحدا، ثم يذبل، ويتلاشى كشبح عابر"[١٠٢].

---

١٠٠-انظر:
http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=٧٤٣&Itemid=٥٤

١٠١ -انظر مراجعة للكتاب:
http://www.kheper.net/topics/Jung/MemoriesDreamsReflections_review.html

١٠٢ - " *Life has always seemed to me like a plant that lives on its rhizome. Its true life is invisible, hidden in the rhizome. The part that appears above the ground lasts only a single summer. Then it withers away - an ephemeral apparition. When we think of the unending growth and decay of life and civilizations, we cannot escape the impression of absolute nullity. Yet I have never lost the sense of something that lives and endures beneath the eternal flux. What we see is blossom, which passes. The rhizome remains*".

استخدمها أيضا الإيطالي أمبرتو إيكو[١٠٣] في رواية (اسم الوردة) استعارة للعقل[١٠٤]، العقل باعتباره ريزوما Mind as Rhizome (MAR) ، ليبين أن التفكير ليس فعلا يتموضع داخل عقل وجسد، بل هو اتصال وتفاعل مع بيئة بعينها وآخرين. تقابل هذه الاستعارة استعارتين أخرتين هما: العقل باعتباره "كمبيوتر"(MAC)، Mind as Computer، والعقل باعتبـــاره رأســـا/ دماغـــا (MAB)، Mind as Brain، وترفض -استعارة العقل الريزوم- ما تنطويان عليه من تراتبية، نظام، تكتل، وهيكلة، إذ لا توجد في العقل نقاط، أو مواضع ثابتة، بقدر ما توجد روابط، كل نقطة يمكن -ويجب- أن تتصل بكل نقطة أخرى، بدون أدنى اعتبار للأسبقية والتقادم، لتشكيل بناء حيوي يتغير باستمرار.

يُستخدم الريزوم حاليا من قبل جيف فيل[١٠٥]، لوصف البناء غير التراتبي للمجتمع، لكن المجازية الأشهر له وردت في مقدمة ديلوز وجواتاري لكتاب *ألف هضبة* (دار مينوي،

---

http://thetransitioner.org/wiki/tiki-index.php?page=Rhizome&PHPSESSID=٢a٠٧cc٧٥d٦b٩a٠٤ed٥d٨٩٠١٠e٦٧٧c٨٥٦

١٠٣ - http://www.umbertoeco.com/

١٠٤ - انظر: http://coe.sdsu.edu/eet/articles/mindasrhizome/index.htm

١٠٥ - http://www.jeffvail.net/٢٠٠٥/٠١/short-bio.html

باريس، ١٩٨٠)[١٠٦]، وتمتد الاستعارة في مقدمته لتحديد نظرية المداخل المتعددة ونقاط الوجود غير التراتبية في عملية تمثيل المعرفة/ المعلومات وتفسيرها عموما[١٠٧]، وبخاصة لتعريف الكتاب- الضد.

كتاب- ضد كالريزوم، يتشكل أولا من هضاب/ كثافات: منقطعة عن التوجه نحو غاية، وثانيا من حالات احتمالية متعددة: لا تؤكد نفسها، وتتواصل فيما بينها رغم التنافر أو الانقطاع. أن يكون الكتاب/ النص/ المرء/ الشيء ريزوميا يعنى أن يكون:

- خطا لا نقطة، حركة في الاتجاه تشكل بُعدا مختلفا.
- بينياً انتقاليا، لا يقبل الموضعة بين طرفين، كالعشب يملأ الفراغات، يفيض عن الحدود، وأحيانا عن الحاجات.
- متعددا لا يحيل بسهولة إلى واحد أو مجموع.

---

١٠٦ - كتاب ألف هضبة *Mille Plateaux* (دار مينوي، باريس، ١٩٨٠) هو المجلد الثاني من كتاب الرأسمالية والشيزوفرينيا: أوديب- الضد *Capitalisme et Schizophrènie*, Vol. ١. *L'Anti-Oedipe* (صدر عن الدار نفسها في سنة ١٩٧٢) وترجم إلى الإنجليزية بعنوان: ألف هضبة: الرأسمالية والشيزوفرينيا *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*، منشورات جامعة مينيسوتا، ١٩٨٧.

اشترك ديلوز وجواتاري أيضا في كتابة:

*كافكا: من أجل أدب ثانوي، دار مينوي، باريس ١٩٧٥، ترجمة دانا بولان، منشورات جامعة مينيسوتا، ١٩٨٦.

*ما الفلسفة؟، دار مينوي، باريس ١٩٩١، ترجمة هيو توملينسون وجراهام بيرشل، كولومبيا للنشر، نيويورك ١٩٩٤.

١٠٧ - انظر مقالات ومحاضرات عن نظرية ديلوز وجواتاري:

http://www.protevi.com/john/DG/index.html

- خريطة لا أثرا (رسما أو صورة فوتوغرافية)[١٠٨].
- رحالا لا متوطنا.
- جحرا، تتشعب مسالكه وتتمايز وظائفها.
- ممارسا للنسيان بذاكرة قصيرة المدى (ذاكرة– ضد).

استلهم ديلوز وجواتاري نموذج الكومبيوتر غير المتصل بسواه، لصياغة أفكارهما في مقدمة "ألف هضبة"، ورغم ذلك تكاد مبادئ الريزوم أن تنطبق على النص المتشعب، ما جعل الإنترنت دليلا شارحا لفلسفتهما في كثير من الدراسات –كدراستيّ روبين ب. هامان[١٠٩] وكيم أندرو ماكولي[١١٠]– وجعل الروابط التشعبية

---

١٠٨ – وصف فريدريك جيمسون Fredric Jameson الرسم بأنه ليس نسخة من واقع، بل من صورة هي أيضا نسخة من أصل، استخدم ديلوز وجواتاري هذا الوصف كنقطة ابتداء مؤكدين عدم كفايته لوصف عملية المحاكاة، بخاصة في الأنظمة الريزومية، وقاما بتوسعة المعنى العام للسيميولاكرا simulacra (صورة أو شكل)، ليعبر عن نسخة من نسخة ضعفت علاقتها بالنموذج إلى حد عدم اعتبارها نسخة، أو اعتبارها نسخة بلا نموذج، ومحاكاة للذي لم يوجد حقا، فالنسخة تُصنع عادة لتكون بإزاء نموذجها، مكافئة له وظيفة وشكلا، لكن السيميولاكرا له أجندة مختلفة، الشبه بينه وما يُفترض أنه نموذجه ليس سوى تأثير سطحي، وهو، وسيلة يوجه بها حيويته الداخلية للانقلاب على النموذج، ومغادرة عالمه إلى فضاء جديد يخصه وحده.

انظر: http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/realer.htm

انظر السيميولاكرا أيضا، والمحاكاة الأكثر واقعية من الواقع نفسه، لدى جون بودريار Jean Baudrillard :

http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html

١٠٩ – Robin B. Hamman

http://www.socio.demon.co.uk/rhizome.html

١١٠ – Kym Andrew McCAULEY

http://www.rhizome.net.au/dg...htm

تطبيقا عمليا لها، مثلما نرى في مجلة(١٠١)[111] التي تستخدم النظام الريزومي عنصر تشكيل مركزي[112].

لا يمنع هذا التطبيق- وغيره- النقاش حول ريزومية الإنترنت، أو التساؤل عن كونها خريطة حرة أم أثرا مسيطرا، مع ملاحظة أنه حتى في مقدمة ديلوز وجواتاري لا يتضح الفرق تماما بين الخريطة والأثر، وبالنسبة للإنترنت من الصعب بالتأكيد تبين الفرق، لكن شيئا قد يساعد النقاش، وهو أن الأثر نسخة مكافئة لنموذج، ونهاية تقطع الطريق أمام الاحتمالات.

المفارقة في المقاربات المختلفة للإنترنت باعتبارها ريزوما (أي خريطة) أنه وراء كل شيء الإنترنت بالفعل أثر، أو اقتفاء أثر، فالخطوط مقررة مسبقا، والوصلات صُممت لاتباعها، أي للاستمرار والتقدم، حتى في حالة اختراق العنوان "hack the address"، ينبغي أن يكون الرمز المُعدّل مناسبا للوصلة حتى يعمل، وإمكانية استمرار الوصلات تعني أن الحروف/ الأعداد/ الرموز تتموضع في مكان واحد، ليس دائما بالضرورة، وتتحكم

---

١١١ - http://www.iceflow.com/onezeroone/١٠١/OneZeroOne.html

١١٢ - One Zero One :١٠١ أطروحة ماجستير في الآداب (شعبة الكتابة الإبداعية)، قدمتها ليلى راي Leila Rae سنة ١٩٩٧الجامعة سي اس هاورد- كاليفورنيا، وبالإضافة إلى متطلبات الدرجة العلمية تقدم المجلة فضاء لمشروعات مشتركة مع كتاب آخرين وفنانين وسينمائيين، حددت الباحثة إطارا زمنيا لاكتمال الإنتاج قدره ثماني سنوات ونصف، باعتبار أن أي إصدار خلال هذه المدة "نسخة" وليس "عددا"، فلا شيء يُحذف من المواد، بل يُضاف إليه، ويُصحح أو يُعدّل، مع حفظ نسخة واحدة في الشهر، بداية من أكتوبر ١٩٩٦ حتى فبراير ٢٠٠٤.

في مسار الاتصال مثل الخلايا في حبة البطاطس، والأعصاب في الدماغ، مثل عناوين المواقع/ والصفحات على الإنترنت URLs، الفرق أن المتصفح يستكشف طريقه، ويتحرك عبر اتجاهات متعددة بدون أن يعوقه الأثر، وهكذا يبتكر خريطته الخاصة.

لا يعني البناء الريزومي إذن انعدام السيطرة مطلقا، فأية سيطرة مفقودة ظاهريا توجد في جيوب ممركزة، نعم السيطرة في الإنترنت محدودة ضيقة المجال، لكن توجد في الوقت نفسه جيوب تحكم كأسماء الخوادم servers وملفاتها المركزية، عناوين بروتوكول الإنترنت IP، جدران الحماية، كلمات السر، إلخ. وتجاهل هذه الجيوب هو تجاهل للجزء الأهم من الإنترنت، الجزء الذي يجعلها تعمل.

شبكة الإنترنت بالكامل خطية، لكنها تنمي من وراء الخطية بيئة ريزومية، تخضع لشروط الخبرة بالتعامل معها، على العكس من ذلك الفضاء الواقعي، فهو ريزومي بالأساس، لكنه يبدو خطيا بالكامل بسبب طبيعة الكون والتشفير المفرط الذي نقوم به الثقافة.

قد تكون الإنترنت على أحد المستويات نقضا لعرض ديلوز وجواتاري، ففي النهاية لا يستطيع الوعي- والكتاب أو النص الذي يمثله- إلا أن يكون مخترقا بصورة عالم (سابق، راهن، قادم) وخاضعا له بدرجة ما، حتى لو حاول/ استطاع المقاومة بممارسة البداوة.. الترحال.. الإنتاج..النسيان، لكنها في

المستوى الأهم مثله -ومثل بقية الاستعمالات المجازية للريزوم- تنطوي على نقد واضح لاستعمال الذاكرة تقليديا، في دعم الإحساس بهوية ثابتة، فمثلما يصعب التمييز بين الذاكرة والإدراك، يصعب الاعتماد على توفر ذلك الدعم، لأن الذاكـــرة - كالماضي الذي ندركه- عرضة للتغيير.

تجميد شكل وجود أو حدث ما -كأنه صورة- ليس سوى محاولة بائسة لتجنب حقائق التغيير الكوني، وأهمها عدم وجود هوية دائمة. التحول المستمر يفرض علينا ترك هوياتنا التقليدية، بدون اهتمام أكثر من اللازم، ويحثنا على فهم حاجتنا لهوية فريدة، وظيفتها أن تكون مشهدا لتضاريس الأحداث، بدون إنكار للذات، فليس الهدف الوصول إلى حد لا نقول عنده: "أنا/ نحن"، بل الوصول إلى حيث لا تكون هناك أية قيمة لقول "أنا/ نحن" في مقابل العوالم المتنوعة التي نحن عليها حقا.

*** نُشرت على موقع**
**جهة الشعر، ٢٠٠٦**

# عَوْد مُتشعّب

لعل أهم ما تثيره الأعمال الأدبية/ الفنية التجريبية سؤال: ماذا يحدث لو كان الزمن غير خطي؟ لو كانت الحياة دورية، محدودة الاحتمالات، على النحو الذي اختبره بطل فيلم يوم الغُرَير(١١٣) (Groundhog Day، ١٩٩٣)، هل نقع فريسة للإحباط

---

١١٣- الغُرَيْر أو خنزير الأرض حيوان ثديي يشبه الفأر، يتغذى على الحشائش والحشرات، يعيش تحت الأرض، ويخرج من جحره في بداية الربيع للتزاوج، ويوم الغُرير طقس تقليدي في بعض الولايات الأميركية، يوافق اليوم الثاني من فبراير، ويتمثل في انتظار الخروج/ العلامة على انتهاء فصل الشتاء، ثم الاحتفال بالحياة الجديدة.

يؤدي بيل موراي في الفيلم دور "فيل كونرز" مُقدم نشرة جوية، في إحدى المحطات التليفزيونية المحلية، مستغرق في حياته. بدون أمل، ومغرور يعتقد أن موهبته تفوق المكان الذي يعمل فيه، والأشخاص الذين يتعامل معهم، لذلك تنقلب شخصيته الجذابة أمام الكاميرا إلى النقيض وراءها، ويتملكه الشعور بالمرارة والضجر، بخاصة من المهمة السنوية في أول فبراير، لتغطية الاحتفال بالحيوان الذي يؤدي وظيفته نفسها، أي إعلان حالة الجو، وإمعانا في المفارقة يحمل اسمه/ فيل، في مدينة بونكستوني- بنسلفانيا التي يذهب إليها، بصحبة ريتا منتجة النشرة (آندي ماكدويل) ولاري المصور.

إدراك هذه المفارقة يجعل المشاهد يتفهم لهفة "فيل" على إنجاز المهمة بسرعة، للعودة إلى مدينته/ جحره محدود المسالك، و يقدر من جانب آخر رمزية العاصفة التي جعلته يقضي الليلة في بونكستوني، ويصحو في اليوم التالي ليجد أنه يوم الغُرَير، الذي عاش أحداثه أمس، وأنه مضطر لأن يعيشه مجددا بكل تفاصيله حتى يجيء موعد نومه، لكنه يصحو للمرة الثانية في اليوم نفسه، ولمرة ثالثة، ورابعة، وهكذا يبقى عالقا في غير مكانه، وفي زمن معطوب تعطلت خطيته.

تنتهي رغبات فيل ويقضي أيامه ويومه الأبدي، في محاولات لقتل نفسه، لكنه يصحو دائما حيا في الصباح نفسه، وشيئا فشيئا بدأ يعيش حياة لم يعرفها من قبل. بدلا من السماح للظروف بقيادته يتولى السيطرة عليها، معتمدا على ما تمنحه معرفة المستقبل=

الناتج عن فقدان السيطرة؟ هل نستغل دورية الاحتمال في تحقيق مصالح جزئية، أم نستفيد منها في معرفة الذات، مواجهة أخطائها، وتوسعة أفقها بالتفكير في احتمالات حياة مختلفة؟

تشبه شخصية بطل الفيلم شخصيات الأساطير والحكايات الدينية والشعبية، التي تمر بسلسلة من المعاناة والتشجيع، حتى تصل إلى هدفها أو حالة معرفية جديدة. من بين العناصر الدينية والأسطورية نستطيع أن نرى أنه صارع شياطينه، عاني من معرفة خاصة استخدمها لإنقاذ آخرين، اختبر نوعا من الميلاد الجديد/ البعث، ونال بالحب فرصة ثانية في الحياة. إنه يختزل صورا نمطية لأنبياء ومفكرين وفرسان، لكن الفيلم جعل النمط

---

=من اطمئنان. بدأ يأخذ دروسا في البيانو، تعلم التزلج علي الجليد، وأصبح أكثر كرما. ثم حدثت مواجهة مع الموت وأثرت عليه بقوة، عندما مات متشردًا عجوزًا.
لم يتقبل في البداية موت الرجل، حاول في النسخ المتكررة من اليوم أن يكون طيبا معه وأن ينقذ حياته، لكنه فشل، ويأس من مواجهة الموت، فتحول شغفه بالميت إلى الأحياء. استخدم معرفته بأن الطفل سيسقط دائما من فوق الشجرة في وقت بعينه، ليكون موجودا ويمسك به، ومعرفته بأن الرجل في المطعم سيختنق وهو يتناول وجبته، ليجلس في كل مرة على أقرب طاولة متأهبا لمساعدته.
رضي فيل بشروط الحياة، ببطء، أدرك قيمة المشاركة الإنسانية وجرب ما يمنحه التعاطف مع معاناة الآخرين من متعة بدون مخاطرة، وبعدما كان منعزلا عن المجتمع أصبح بطلا محليا في بونكستوني. لم يعد كهؤلاء الذين يخشون ما تأتي به الحياة من مشقة وألم، فيحاولون استخدام التنبؤات، عن طريق البشر أو الغرير، للسيطرة على الأحداث ورسم خرائط آمنة لأيامهم.
تقبل العاصفة باعتبارها فرصة من فرص كثيرة تمنحها الحياة، وحينذاك فقط تقع ريتا في حب الإنسان الرائع الذي أصبح عليه، وتقضي الليلة معه ثانية، لكنه يستيقظ هذه المرة وهي مازالت بجواره، في الثالث من فبراير، أخيرا.. إنه يوم جديد.

والرسالة في الخلفية بمهارة فائقة، ليفسح المجال أمام بنائه التجريبي ومغزاه الأهم: العَوْد الأبدي لا يعني ثبات الوعي/ السلوك، كل شيء يتحرك، ولا شيء يتكرر هو نفسه.

مثّل الفيلم لطبيعة الوعي بفعليّ النوم والصحو، وما بينهما كابوس يمكن أن يستيقظ إلى الأبد، لولا اضطرار الشخصية الساخرة إلى أن تكون منفية عن الحياة العادية، الأمر الذي مكنها من اكتشاف أنها منفية عن ذاتها، ومن ثمّ فهم الخدعة الحقيقية التي تمارسها -مثل الجميع- ضد نفسها، تحت وطأة الشعور بخطية الزمن، خدعة عبادة ما لا يستحق العبادة، سواء كان فأرا متنبئا أو نمط حياة بائسة.

تبدو الأعمال الأدبية والفنية التجريبية من وجهة نظر البعض خدعة، لكنها من الوجهة المقابلة أبعد ما تكون عن ذلك، بخاصة بعد انتشار أشكال تجريب فرضها انتشار استخدام الكمبيوتر وشبكة الإنترنت. تحتاج التقنيات الجديدة إلى كلمات جديدة لوصفها، ومن أهم ما تفرضه تقنية الوصل المتشعب -التي تشكل خيوط نسيج مادة الإنترنت- الحاجة إلى نمط تفكير مختلف للتفاعل معها، والحاجة إلى كلمات مختلفة لوصف نمط تفكير موجود، هو التفكير المتشعب NLT[١١٤].

---

١١٤ - Non-Linear Thinking المصطلح الشائع للتفكير المتشعب، وإن أطلق عليه أحيانا: Hyper Thinking، و CYBERNETIC THINKING، انظر:

http://www.nonlinearthinking.com/what.htm

http://www.strategie.net/inhalte_international/cybernetic_thinking.htm

يعتقد كثيرون أن أصل التفكير المتشعب وتكوينه يرجع إلى نمط "التفكير الإبداعي"(١١٥) الذي صك مصطلحه عالم النفس والكاتب المالطي: إدوارد دي بونو، ودعاه ضمن تعريفات أخرى بـ "أداة بصيرة". التشابهات بين نمطيّ التفكير كثيرة، أبرزها الاهتمام بقيمة الحركة في الافتراضات والأفكار، كيف نتحرك منها إلى غيرها وإلى ماذا تقود، على خلاف التفكير التقليدي الذي يهتم بالحكم على قيمة الصدق في الافتراضات.

والفروق بينهما كثيرة، أيضا، أهمها أن عملية التفكير الإبداعي تتحرك ابتداء لتوليد اتجاه، وتتحرك عملية التفكير المتشعب لتوليد اتجاه بين اتجاهات متعددة، خلافا للتفكير التقليدي حيث تتحرك العملية فقط إذا كان هناك اتجاه.

التفصيل المستخدم في التفكير الإبداعي هو عمليات التحدي أو ما ندعوه بالأسئلة التعجيزية التي تُستخدم لعرض فكرة ليس لازما أن تكون جيدة في حد ذاتها، لكنها توجه التفكير نحو

---

١١٥ – ورد مصطلح التفكير الإبداعي LATERAL THINKING للمرة الأولى في كتاب لإدوارد دي بونو نُشر في سنة ١٩٦٧ بعنوانين مختلفين: "استخدام التفكير الفرعي" في لندن، و" تفكير جديد" في نيويورك. توجد طرق متعددة لتعريف التفكير الإبداعي، تتراوح بتعبير دي بونو بين التقني والوصفي.

*لا تستطيع أن تحفر حفرة في مكان مختلف بواسطة الحفر الأعمق للحفرة نفسها. يعني هذا أن المحاولة الأصعب في الاتجاه نفسه ربما لا تكون مفيدة بقدر تغيير الاتجاه. الجهد المبذول في الاتجاه نفسه مقاربة غير ناجحة بالضرورة.

*يهدف التفكير الإبداعي إلى تغيير المفاهيم والرؤى.

انظر:

http://www.edwdebono.com/debono/lateral.htm

موقع يمكنه من إنتاج أفكار جيدة غير متوقعة، في حين أن التفصيل المستخدم في التفكير المتشعب هو عمليات التخيير، أو الإجابات المتعددة التي تقدم حلولا مختلفة لمشكلة ما وليس لازما أن تكون كلها صحيحة أو مناسبة.

لا يفترض بالتفكير المتشعب على أية حال أن يكون ذكاء ثوريا، كما هو حال التفكير الإبداعي، إنه يتموضع بين أنماط تفكير متعددة بوصفه مصدرا متوفرا لاتخاذ قرار مناسب في مواقف معقدة أو لحل مشكلة[١١٦]، ما يجعله مقاربة عصرية[١١٧]

---

١١٦ – يشير إدوارد دي بونو إلى أن تعبير "حل المشكلة" يعني أولا: وجود مشكلة تتطلب استجابة ما، وثانيا: أنها ممكنة الحل، كما يعني إزاحة المواقف التي لا توجد فيها مشكلة، أو توجد فيها مشكلة لا يمكن حلها، فأحيانا لا يمكن حل مشكلة عن طريق إزالة أسبابها.."بل عن طريق تصميم مخرج حتى لو بقي السبب". انظر:
http://en.wikipedia.org/wiki/Lateral_thinking

١١٧ – كان التفكير المبكر، بالعودة إلى أيام إنسان الكهف، غريزيا- أو هكذا يُفترض الآن على الأقل- "س جائع: يأكل ص"، ومع تطور الحضارة وجدت مقاربات أكثر تنظيما وفعالية، فشهد التفكير نموا مرحليا من إدراك الغرائز إلى إدراك المحسوسات ثم إدراك المجردات.

اليونانيون القدماء معروفون باستخدام الأداة القوية للمنطق (إذا كانت هناك س فسوف تليها ص). ومن المحتمل أنهم لم يخترعوا المنطق، لكنهم بالتأكيد قاموا بتشكيله كأداة للنظر إلى العالم، وبالتالي أداة لاختبار سلطة المنطق. وفي عصور أكثر حداثة جاء تطور الوسائل العلمية التي استوعبت المنطق وأضافت إليه تقنيات أكثر مثل التجربة والملاحظة، والالتزام تجاه تكرارية النتائج، ثم ظهر وجه جديد شديد الأهمية هو الاستنتاج (إذا طبقنا س فلابد أن تحدث ص: نجرب ونرى).

خدمتنا هذه الوسائل جيدا، على الرغم من أنها جميعا يمكن تصنيفها كنماذج للتفكير الخطي، حيث توجد نقطة بدء ينطلق منها الباقي، ربما افتراض، ملاحظة لشرحها، أو حتى هدف. حتى التفكير الإبداعي ما زال تفكيرا خطيا، وفقا لبعض الآراء، مع فارق أنه ينطلق من وجهة نظر غير متوقعة. التفكير المتشعب مختلف، فهو يحاول

لفهم كيف تعمل مواقف الحياة الواقعية في المجتمع الإنساني على المستويات الفردية والجماعية، وكيف يمكن تطوير هذه المواقف بالأفعال المناسبة. ويجعله -من جانب آخر- مقاربة ضرورية لفهم كيفية اشتغال النصوص الرقمية في وسط الإنترنت، وكيفية التفاعل معها بما يحقق قيم هذه النصوص، التي تضيف إلى غرضيّ المتعة والفائدة المشهورين غرض التواصل وقيمة المشاركة.

تؤدي الأعمال الأدبية/ الفنية الناجحة إلى تغيير المفاهيم والرؤى، والمغزى المستفاد من تعدد مسارات تشكيلها أن فقدان الخطية لا يعني فقدان الفعالية. لا نستطيع الحصول على حفرة في مكان مختلف بواسطة الحفر الأعمق للحفرة نفسها، فالمحاولة الأصعب في الاتجاه نفسه ربما لا تكون مفيدة بقدر تغيير الاتجاه، لمعرفة الذات في المقام الأول، ثم توسعة أفقها بالتفكير المتشعب في احتمالات مختلفة لحياة أخرى.

---

النظر للموقف من وجهات نظر متعددة، بصفته مصفوفة معقدة ليست بالضرورة قابلة للتحليل. غالبا لن تكون هناك نقطة بدء، لا يوجد مسار منطقي واضح خلال المصفوفة، لكنه تفكير بنائي، يتضمن عناصر التصميم والهيكلة والإبداع، ليس الغرض منه اكتشاف "حقيقة" مستقرة في موقع ما من النص، بل بناء النص نفسه.

ليس التفكير المتشعب بديلا للتفكير الخطي ولا منافسا، ليس مقاربة اختيارية أو مطابقة، بل مجرد توصيف لحالة عقلية تمثل التفكير المألوف لنا أكثر، وتجمع بين قيم/ عمليات التفكير التقليدي (الخطي، المتوازي، النقدي) والفهم العميق لكيفية تأثير الإنترنت فيما يحيط بنا.

# الشعر التفاعلي

## طرق للعرض طرق للوجود

### الحضور الإلكتروني للشعر

تعتمد الكتابة في الوسط الإلكتروني على فرضية أن شبكة الإنترنت "حالة كتابة"، ليس أن صفحات الشبكة تتضمن كتابة، فحسب، بل إن الصفحات نفسها مكتوبة بلغة توصيف النص المتشعب، وما يمنحها الحيوية -وبالتالي يجعل المتصفح أكثر تفاعلية- مكتوب أيضا بلغة الجافا سكريبت، وهي مجرد أوامر ورموز مادية بمعرفة كيفية اشتغالها، وماذا تصبح عندما تنشط في وسط إلكتروني، اختلفت فكرة الكتابة الأدبية، فلم تعد محصلة نهائية لمطاردة وحي غامض، في عزلة وهدوء، بل أصبحت إلهاما متاحا، قريبا قيد أنملة، وآلية تفكير تتكشف بالتزامن مع العمل.

تمثل تقنية النص المتشعب شرط وجود، وبقاء، لأي شعر منشور على الإنترنت، غير أن التقنية ذاتها لم تشمل مادة الكتابة في أكثر ذلك الشعر، ما جعل حضوره على الشبكة يتخذ أشكالا متعددة، أوسعها انتشارا الشعر الإلكتروني، ويشمل كل أنماط الشعر المكتوب، والمقصود منه أن يُقرأ في بيئة إلكترونية أولية، يليه الشعر البصري الذي تندمج فيه العناصر المرئية مع الكلمات لتشكيل القصيدة، ويقاربه الشعر الصوتي (عناصر مسموعة)، الشعر الحركي (عناصر متحركة)، واجتماع بعض هذه العناصر ينتج الشعر الإلكتروني متعدد الوسائط.

أما أصعب أشكال الحضور الإلكتروني للشعر فنجدها في الشعر التشعبي، وهو شكل يستخدم نظام ربط غير خطي ينقل القارئ من دور المستهلك إلى دور الصانع المشارك في السيطرة على النص وتوجيهه، وسواء كان الشعر التشعبي بصريا/ صوتيا/ حركيا، أو كان نصيا - كلمات فحسب- يقتضي هذا الشكل اتخاذ قرارات جمالية كثيرة، تنأى بالقصيدة عن أن تكون مجموعا متماسكا، يسهل الإمساك بأطرافه، وتحيلها إلى تداخل هجين، تضاريس ممتدة من عناصر ديناميكية، وأجزاء متناسبة- أو غير متناسبة- تعد بإمكانات/ قراءات متعددة، وتؤلف استمرارية نصية عبر ما تنسجه ممارسات الكتابة التفاعلية.

تُستخدم مفردة "التفاعلية" عربيا لتقييم النصوص المطبوعة التي تتفاعل مع قارئها، مع اقتصار نمط التفاعل على الانفعال بها، غالبا، أو التعليق عليها بصفتها منجزات تامة. وتَعارضُ هذا الاستخدام مع مصطلح Interactive - المرتبط جذريا بالوسط الإلكتروني- يستدعي مراجعته، أو تحديد نطاقه المقصود، على الأقل، حتى توصف النصوص وتُقيّم بما تستحق.

تتحدى التفاعلية "الأنا" الديكارتي وتبعثره بالكامل، ما يعني أن النص ليس نتاجاً لأنا المؤلف وحده، وأنه في عملية تعريف مستمرة، يقترح وعيا متعددا، ولا يدافع بسهولة عن حدوده الممتدة صوب اللانهاية. يوجد النص التفاعلي في وسط إلكتروني، ولا يمكن أن يوجد في غير هذا الوسط، يوجد حين يُعرض، في التوّ كالعرض المسرحي أو الموسيقي، وطرقه

للعرض هي طرقه للوجود، لذلك تصبح "الملاحة" في صفحات الإنترنت – بصفتها مقابلا لقراءة المطبوع- غاية لذاتها، أكثر من كونها وسيلة لغاية.

وتنطلق جاذبيتها من تلك الإمكانات البديلة والحقائق المباغتة التي توفرها وصلات النص المتشعب، من أجل تلبية الاهتمامات الفورية للمتصفح، كأن "يُعدّل" النص، يبحث عن خلفية مؤلفه، يستوثق من معلوماته، يستعرض أجزاءً مختلفة منه بشكل متزامن، أو يقارنه بنصوص أخرى، وهكذا.. تفككت سلطة النص وبالتالي قداسته المستمدة من كونه "نصاً" فحسب، لم يعد الاتصال به فعلا من خارجه، بل فعلا فيه ومعه.

يدعونا هذا للتساؤل عن الشعر العربي، ألا يمثل النص التشعبي ثغرة ممكنة في الحائط الذي يقف الآن بإزائه؟ لماذا تأخر إنتاج شعرنا تشعبيا؟! إذا استثنينا الأسباب من خارج الشعر، مثل قلة النصوص المتخصصة بالعربية، ونقص الإمكانات التقنية لبرامج المؤسسات الأدبية، فلا مفر من الاستناد إلى ملاحظات شخصية، وتخمينات قد تفسر الإحجام عن مقاربة هذا الشكل الشعري.

الحاجة إلى وقت طويل وتركيز، للتمكن من تقنيات الميديا الحديثة، سبب مهم، فأكثر الكتاب يفضلون عدم الدخول في منحنى تعلم جديد، والتركيز على مراكمة إنتاجهم أو الترويج له بطرق مختلفة، منها –للمفارقة– الإنترنت. سبب آخر، أن هذه التقنيات تحتاج إلى عمل تعاوني بين شعراء وفنانين ومبرمجين،

ويعوق التعاونَ الخوفُ من فقدان السيطرة على العمل، والشعور بأنه يُقتحم بشيء مختلف قد يستأثر بالتأثير في القارئ.

سبب أخير، الخشية من التورط في تفاعلية حقيقية وتعطيل العمل، فمن أهم كنوز الإنترنت ما تمنحه من حرية في النشر والتواصل مع القراء، هناك استجابات مختلفة تقتضي التفاعل معها، أحيانا بانغماس ذاتي في حالة عقلية مستقرة، وبعيدة عن شرط إبداع الجديد، لذلك يفضل بعض الكتاب أن يقفزوا إلى المشروع التالي بدلا من التوقف مع عمل منجز، من أجل "تحديثه" أو الرد على أسئلة القراء ومناقشة ملاحظاتهم.

من الواضح، ومهما كانت الأسباب، أن الشعر التفاعلي يضطرنا إلى مساندة مشاعر صعبة، من نوع ما يتكشف عند أية مقارنة "نظرية" بينه والشعر المطبوع ورقيا، حشد الثنائيات المتباعدة مثلا -للمفاضلة بينهما- يدعم مشاعر نمت في العزلة، تحت وطأة الصراع مع آخر مضاد، في حين أن ما بين النوعين ليس تضادا، بل اختلافات اعتبارية يمكن التأليف بينها في ظل حالة من التعايش الإيجابي.

ظهرت الدعوة لهذا التعايش في مقابل الحماسة للشعر التفاعلي، إلى حد إعلان موت الشعر الورقي، وهذه مفارقة مضاعفة، لأن الأول يتجه لمناطق تأثير مختلفة، بالتوحيد بين النص ومسارات امتداده من جانب، وبينهما والعناصر التفاعلية من جانب آخر، بحيث لا يتحقق أي منهم بخصائصه الذاتية، بل يكون مشروطا بخصائص غيره. ومن جهة أخرى، ما زال

الشعر التفاعلي في بدايته، ولن يرسـخ وجـوده مـوت الشـعر الورقي، إن كان موته ممكنا، بل الألفة النامية به، إدراك استقلاله النوعي، تصنيف طرقه للعرض/ طرقه للوجود، وتحليل مفردات تأثيره، مع النظر إليها مجتمعة لتقدير شعريته.

## طرق للعرض طرق للوجود

نستطيع تعريف القصيدة التفاعلية Interactive Poem، كخطوة أولى، بأنها: قصيدة يمكن الاشتباك مع نصها بفعل، ولا يُعتبر فعلاً مع النص كلٌ من التعليق عليها/ مراسلة مؤلفها/ كتابة مقال عنها، وسوى ذلك من أفعال تقع خارج النص. الفعل مع النص يفترض عدم اكتماله، لذلك يصبح التعريف كما يلي: قصيدة قيد التشكيل يمكن الاشتباك مع نصها بفعل.

قد تكون القصيدة التفاعلية نصية، قوامها كلمات فحسب، أو متعددة الوسائط تستخدم واحدا -أو أكثر- من العناصر البصرية/ الصوتية/ المتحركة، قد تكون خطية البناء، أو تشعبية، لكنها في جميع الحالات تمنح القارئ خيارات المشاركة في تشكيلها. وتنقسم خيارات التشكيل إلى: تشكيل النص، وتشكيل مسارات امتداد للنص.

لا تهدف المقاربة التالية إلى حصر جميع أشكال القصيدة التفاعلية، إنما تقدم أبرز الطرق المستخدمة بالفعل، لحث القارئ على تجاوز دور مُستقبِل النص، أو وكيله الذي يدعم وجوده "المكتمل" بطرق مختلفة، لا تتضمن تعديله.

## أولا: تشكيل النص

تختلف مواقع الشعر التفاعلي في طرق منح هذا الخيار، وتتفاوت درجة التفاعلية في الطرق نفسها، لكن المشهور تقديم "مولّد قصيدة" عشوائي، على ثلاثة مستويات متدرجة..

١- يتضمن المستوى الأول بضع كلمات/ أبيات متفرقة، تتحرك بسرعة لا تسمح للمتصفح بالتفكير فيما سيختار، ولا بالنسخ أكثر من مرة واحدة، ربما لمنع المحاولات الكسولة التي تهدف إلى تركيب القصيدة على مهل في فضاء تقليدي.

ويحظى "مولّد القصيدة" الذي ابتكره الشاعر الأسترالي كومنينوس زيرفوس[١١٨]، سنة ١٩٩٥، بتقدير واضح على شبكة

---

١١٨- ولد كومنينوس زيرفوس سنة ١٩٥٠في ملبورن بأستراليا لأبوين يونانيين، تخصص في علم الأحياء الدقيقة، وعمل في وظائف كثيرة: باحث..مخرج..مالك مقهى..مدرس. حصل في سنة ١٩٩٥ على درجة الماجستير في الآداب بأطروحة حول الكتابة الإبداعية، من جامعة كوينزلاند. يكتب الشعر منذ سنة ١٩٨٥، ويلقيه في المدارس والجامعات، الشوارع والمقاهي والسجون، الإذاعة والتليفزيون، والإنترنت. أصدر مجموعتين شعريتين، وعرضت ثلاث مسرحيات من تأليفه على مسارح سيدني وبريسبان. حصل في سنة ١٩٩٢ على جائزة المنظمة الأسترالية لحقوق الإنسان، وجائزة الإنجازات المتميزة في الفنون سنة ١٩٩٣. شارك سنة ١٩٩٩ في تأسيس فرع رئيسي بمدرسة الفنون- جامعة جريفث، يحمل اسم: "استوديوهات الإنترنت"، ويتضمن موضوعات: الكتابة للإنترنت، إبداع التفاعلية، طرق الإنتاج الرقمي، الميديا التجريبية، وغيرها من الموضوعات التي تشجع الدارسين على استخدام التكنولوجيا في ممارسة الأدب، وتضعهم أمام تحديات فضاء الإنترنت. انظر موقع كومنينوس:

http://www.gu.edu.au/ppages/k_zervos/

ومقالته (تعليم الكتابة الإبداعية في فضاء الإنترنت):

http://www.gu.edu.au/school/art/text/april٠١/zervos.htm

الإنترنت، إذ يتميز بتعدد صفحاته وتنوع درجات تركيبها، التي تحرض مستهلك الشعر على الارتباط أولا، ثم تأخذه في رحلة لمعان متعددة تتولد من درجة ارتباطه ومن النص الذي يصنعه.

نجد في صفحة القصيدة السريالية[١١٩]، على سبيل المثال، سبع كلمات تتبادل الظهور والاختفاء بترتيب عشوائي، ويستطيع المتصفح تشكيل بيت- أو أكثر- بضغط زر التوقف في أية لحظة، ثم ضغط زر إعادة التحميل لتكرار المحاولة، وهكذا حتى تتشكل قصيدة لا تخلو من معنى، وإن كان سرياليا.

طريقة أخرى نجدها في صفحة الهايكو[١٢٠]، حيث تتسارع عشوائيا كلمات ثلاثة أسطر، نموذجية من شعر الهايكو، ومع كل ضغطة على زر التوقف تتشكل قصيدة مختلفة، إلى أن تنتهي احتمالات التراكيب المقيدة بعدد الكلمات، وتبلغ في النهاية ٣٣٧٥ تركيبا.

٢- يأتي المستوى الثاني من "المولّد" في إطار قصيدة منجزة، تشتمل على كلمات مميزة تتغير بالنقر عليها إلى كلمات أخرى، ما يغير المعنى تماما، ويصنع خطا جديدا للقصيدة، على النحو الذي نجده في قصيدة (لطالما فكرت في أن أكون موسيقيا)[١٢١] لبادريج ماكنامارا[١٢٢].

---

١١٩ - http://www.birdhouse.org/words/komninos/generator.html

١٢٠ - http://www.birdhouse.org/words/komninos/haiku.html

١٢١ - I Always Thought I Would Be a Musician

١٢٢ - شاعر ومحاضر في جامعة تشارلز ستيوارت بأستراليا، صدر له ديوان شعر تشعبي- متعدد الوسائط- بعنوان: (يوميات ليم أمبروز).

تبدو القصيدة للوهلة الأولى بسيطة جدا، لكن نظرة أبعد إلى الخطوط المختلفة التي تنشأ باستخدام "المولّد" ستكشف جانبا أكثر عمقا تحت هذه البساطة، فهي تتكون من ٤٨ مقطعا تشعبيا، بدون "قصيدة مركز" ينطلق القارىء منها ويعود إليها. يتعلق أكثر المقاطع باحتمالات المستقبل أمام ذات منعزلة تتناوبها مشاعر القلق، الأمل، الغضب، والتنافسية.

كان اختيار المؤلف الكلمات المطروحة للتغيير موفقا، فقوتها حاسمة في تبديل المزاج العام وإيحاءاته، مثلا: تغيير كلمة "لطالما"، إلى "غالبا"، سيأخذ القارىء من ملاحظة إيجابية عن رغبة قديمة، ونبرة اطمئنان توحي بتحققها، إلى تقرير غير مؤكد عن زمن استمرار الرغبة، وبالتالي شعور بخيبة الأمل/ العجز، أو الذنب/ الفشل، نتيجة عدم تحققها(١٢٣).

٣- يستطيع القارىء في المستوى الثالث من المولّد إنتاج قصيدة كاملة، عن طريق الاختيار العفوي لوحدات رمزية توفر بالنقر عليها نصوصا شعرية/ نثرية مجازية. توجد نماذج مختلفة لهذا المستوى، وبعضها يشكل في مجمله صورة شعرية مؤثرة،

---

١٢٣- القصيدة غير مُتاحة للتداول مجانا على شبكة الإنترنت، وتيسر لي الاطلاع عليها عن طريق الشاعر نفسه: (مرفقة برسالة شخصية)، لكن توجد على غرارها قصائد أخرى يمكن النقر عليها في مواقع كثيرة، منها الموقع التالي:
http://www.clickablepoems.com /

كصورة العرّاف في مولّد (دائرة حقيقة)[١٢٤] لروبرت كيندال[١٢٥].

يستند مولّد (دائرةُ حقيقة) على آليات تفاعلية مستلهمة من كتاب صيني قديم: (آيشينج)، يضم حدوسا وتكهنات تستهدف منح بصائر عن مواقف مختلفة، أكثر مما تقدم نبوءات عن المستقبل. يبدأ القارىء التفاعل بطرح أي سؤال (اختياري)، ثم الدخول إلى صفحة المولّد.

وتوجد أعلى الصفحة (جهة اليمين) ثماني وحدات كهربائية (بطارية، مصباح، هوائي، مقاوم، ترانزيستور، سماعة، مكثف)، سبع يرمزون لعناصر طبيعية (الماء، النار، السماء، الجبل، الشجرة، الريح، الأرض) في حين يمثل المكثف غياب العناصر الطبيعية من خلال رمزية (البيت) للجسد الإنساني.

يختار المتصفح أربع وحدات، مرتبطة باهتماماته الشخصية، وبالنقر عليها تتشكل دائرته الخاصة، ثم تظهر مقاطع شعرية تحيط بالدائرة، في صورة تكهنات بحقيقة القاريء، علاقته بنفسه والآخرين، ما يخفيه/ يظهره، ما يكسبه/ يخسره، إلخ.

---

١٢٤ – http://wordcircuits.com/soothcircuit

١٢٥ – شاعر كندي بدأ كتابة الشعر التفاعلي منذ سنة ١٩٩٠، أصدر في سنة ١٩٩٦ قصيدة تشعبية طويلة بعنوان (حياة لاثنين)، وله عشرات المقالات والدراسات المتعلقة بقضايا النص المتشعب والنشر الإلكتروني، حصل على درجة الماجستير من جامعة نيويورك، ويحاضر حاليا عبر برنامج أعدته الجامعة على شبكة الإنترنت للتدريب على كتابة الأدب التفاعلي.

وتظهر داخل الدائرة عبارات لها طابع الحِكم والأمثال، مثل: الماء يتسرب في كل بيت، النار تُرى على الجبل من بعيد، الأشجار تظلل البيت، إلخ. العبارات تصف العلاقة بين عناصر الطبيعة التي تمثلها الأجزاء المختارة، وتعكس العلاقة الدلالية بين المقاطع الشعرية، وبالتالي تبين نظام قراءتها.

يمكن تكرار هذه العملية للحصول على نصوص مختلفة، حتى عند اختيار الوحدات نفسها، لأن المولد/ العرّاف يتذكر ما قاله، ولا يكرر نفسه. القصيدة الناتجة يمكن مقاربتها إما بصفتها قصيدة تفاعلية، وإما بصفتها إجابة غير مباشرة على سؤال طرحه قارئ.

يشارك القارئ، بالمستويات الثلاثة من المولّد، في كتابة نص القصيدة، لكنه لا يستطيع السيطرة عليه تماما، حريته في الاختيار محدودة، كما نلاحظ، حتى في حالة ربط "المولّد" بمعجم كامل أو نصوص متعددة، لا يستطيع الإضافة إلى مادة النص، ولا الحذف منها، إلا في سياق مقرر سلفا، ليعمل بصفته نصا رائدا أو مسودة ملهمة.

توجد فكرة المسودة في جميع الطرق المستخدمة لتشكيل النص، ومنها ما يمنح القارئ خيار الإضافة من "مولّده" الخاص، مثلما نرى في موقع الشاعرة الأميركية آن كانتيلو(١٢٦)، حيث تتضمن الصفحات أنماطا مختلفة من الشعر، في كل صفحة

١٢٦ - http://www.csd.net/~cantelow/poem_welcome.html

قصيدة قيد الكتابة، خطية الطابع، والقارئ مدعو لإضافة سطر إليها، مع إمكانية "إغلاقها" إذا شعر بأنها مكتملة، والتعليق على إضافات الآخرين.

تشبه هذه الطريقة أسلوب التذييل/ الإجازة، المعهود في الشعر القديم، وتتضمن مثله مواجهة ذات شعرية أخرى، تبدو مطمئنة للتحدي، اعتمادا على سبقها في اختيار الموضوع والنمط التعبيري، وأملا في كفاءة الأداء. مشاركة القارىء تعني قبول هذا التحدي، أو الإلهام الجبري، باعتبار أن لحظة الشعر الآن، ثم المراهنة على أن كشف إمكانات اللحظة والذات سوف يضاعف التفاعل، والإحساس بالحضور الإنساني الفائق الذي يكمن وراءه.

**ثانيا: تشكيل مسارات امتداد للنص**

يتوفر هذا الخيار عندما تكون القصيدة التفاعلية تشعبية، أي عند ربط مجموعة من القصائد معا في فضاء إلكتروني، بمفهوم الديوان لا المجموعة الشعرية، وبطريقة مبتكرة تضيف للدلالة المستفادة منها في حال انفرادها. يتم الربط بين القصائد بواسطة وصلات، (كلمات/ جمل مميزة باللون الأزرق عادة وتحتها خطوط)، فتمثل كل قصيدة من المجموع المترابط احتمالا لمسار مختلف.

تعتمد مؤقتية/ استمرارية المسار على الخيارات التي يوفرها المؤلف، وأهمها مشاركة القارىء في الإضافة للقصيدة، مع ملاحظة أن قيد الإضافة إلى نهاية النص- تذييله- لا يخلق

مسارا جديدا. تعتمد أيضا على مدى استقلال الوصلات، فارتباطها بقصيدة مركزية يجعل وجودها متطرفا، عارضا ومؤقتا، مثل هوامش على متن، أما استقلال الوصلات فيمحو هذه التراتبية، يلغي الالتزام المعهود في قراءة الشعر الخطي، ويمنحها قابلية جذرية للحركة والامتداد، ما يؤدي إلى صعوبة محتملة في أن يفقد القراء فضاء الاستطراد في المسارات، حيث يدورون معها حول النص، بدون إدراكه كاملا، في كثير من الأحيان، وبدون العودة إلى نقطة البدء/ القصيدة البيت.. الرئيسية Home Poem.

قصيدة (ملاحظات طبية لطبيب غير شرعي)[١٢٧] نموذج لقصيدة مركز تشعبية، نشرها الشاعر البريطاني أليكسيس كيرك[١٢٨] في سنة ١٩٩٥، وتبدأ أولى الملاحظات فيها بإمكانية المساهمة في كتابتها: "يمكن للقارئ تعديل هذه القصيدة التشعبية"، مع تمييز كلمة "تعديل" بصفتها وصلة، فإذا اتبعها الشاعر الافتراضي يجد الإرشادات التالية:

---

١٢٧ - Medical Notes of an Illegal Doctor
http://wings.buffalo.edu/epc/ezines/brink/brink٠٢/medical.html#medical

١٢٨ - عازف، على أكثر من آلة، ومؤلف موسيقى، اتخذ ميله للتأليف في السنوات الأخيرة طبيعة نصية، فكتب، ونشر على الإنترنت، قصائد ومقالات ودراسات، منها مقالة: (الإلهام الإلكتروني)، التي جاءت وصلة في قصيدة: (ملاحظات طبية لطبيب غير شرعي). يُعدّ حاليا لدرجة الدكتوراه بجامعة بليموث حول موضوع الشبكات العصبية. يعمل مديرا لدار (كتب اصطناعية) لنشر الشعر الإلكتروني والورقي، ومحررا لمجلة Brink الإلكترونية.

"لكي تتمكن من الإضافة إلى القصيدة أو تغييرها؛ أدخل اسمك وعنوان بريدك الإلكتروني، ثم أدخل النص الذي تريد إضافته في الصندوق الأول أسفله. إذا رغبت في إعطاء تعليمات عن موضع إضافة هذا النص للشكل التشعبي في القصيدة (انظر: تحرير) ثم أدخل تعليماتك. وإذا تركت الصندوق الثاني فارغا، سوف يُضاف نصك إلى نهاية قصيدة البيت في (ملاحظات طبية). اضغط زر "مساهمة" عندما تنتهي، على أمل أن تُحدّث القصيدة التشعبية كل سبعة أيام".

يستطيع القارىء في هذا النموذج، وما يشبهه، أن يتبع وصلات القصيدة، لكن المسارات التي تنفتح مسدودة، لابد أن يضغط على "زر العودة" لصفحة المتن/ البيت، وفي نهاية هذه الصفحة سيجد، إذا انتظر قليلا، جميع القصائد/ المسارات على هيئة هوامش ختامية، ما يستدعي التساؤل عن معنى وجود الوصلات، ما دام الاستغناء عنها ممكنا فما الحاجة إليها؟!

من الاعتراضات الشائعة على استخدام الوصلات التشعبية في الشعر أنها تصرف الانتباه عن القصيدة، وتشجع ارتباطا غير نقدي بها، لكن فلسفة الوصلات تكمن تحديدا هنا، في عملية صرف الانتباه عن القصيدة وتأويلها، حتى لا يظل الشعر صيحة في الوجود، حسب المعني اليوناني القديم لمفردة "شعر"، بل صيحة للوجود، للبقاء رغم الاختلاف، لاكتساب معايير جديدة، واستخدام هذه المعايير بدقة وانفتاح أكبر مما تتيحه الثنائيات التبسيطية. كيف ننفتح لمعايير جديدة، وكيف نثق بطريقة مختلفة

للوجود في العالم، هذا ما تجيب الوصلات عنه بأساليب تتفاوت وضوحا وكثافة.

الوصلات آلية عرض لاختلاف النص المتشعب، وفي الوقت نفسه وسيلة يُدرك بها هذا الاختلاف، لا يوجد معنى أصلي، كلي، نهائي وراءها، نظام المعنى يأتي بالنظر إليها مجتمعة، والمعنى في حد ذاته انعكاس لتأثيرات عملية الوصل. إذا تتبعنا الوصلة الثالثة في (ملاحظات طبية) كمثال، ستتوالى عناوين الوصلات كما يلي:

**المستقبل**

**أعماق**

**محترقة في شبكية عيني**

**بالكاد أستطيع لمس**

**الإلهام الإلكتروني**

العناوين الفرعية في بعض القصائد المطبوعة ورقيا تشكل أيضا قصيدة مستقلة، هذا اعتراض وارد، لكننا لا نستطيع الاستمرار في موضعة الشعر الورقي كمرجع، وإلا تحول إلى هامش، ومن ثمّ سيوجد إغراء بأن نأخذ منه قصيدة جاهزة، نقتطع منها أجزاء قليلة لتشكيل قصيدة بيت، ثم نضع الأجزاء المقتطعة في وصلات لتكون قصائد مسارات. هذه مقاربة منعدمة الجدوى، لكنها منتشرة، كما يقول كيرك نفسه، وسوف تكون بلا قيمة عندما يموت عامل الجدة في الشعرية التفاعلية.

تقنية الاقتطاع/ التشظية مثال لقصيدة طفيلية، تتغذي من مظهرها التشعبي لتحصل على المصداقية، ما يحتاج الشعر إليه حقا .هو التعايش التعاوني[١٢٩] بين تشعبية القصيدة والمظاهر

---

[١٢٩] - استفاد كيرك من المفهوم العلمي لمصطلح التعايش Symbiosis في تأكيد الاختلاف النوعي بين الشعر المطبوع والشعر التشعبي، فالعلاقة بين كائنين ينتميان إلى نوع واحد لا يمكن وصفها بأنها تعايش في علم الأحياء. وقدم مقاربتين محتملتين لتعايش تعاوني في شكليّ القصيدة التشعبية، المركزي واللامركزي، في صورة التعليمات التالية:

مقاربة تعايش في قصيدة مركز تشعبية:

١- اكتب أولا قصيدة بيت تشتغل بنفسها وفي حد ذاتها، على أن تضع في الاعتبار أنه كلما اشتغلت قصيدة البيت أفضل كلما ازدادت صعوبة جعلها تشعبية.

٢- اختر وصلاتك، وانتبه للتأثير النفسي للوصلات على مستخدم الإنترنت، لن تُرى ببساطة بصفتها كلمات تحتها خطوط، بل بصفتها كناية عن قولك: "هذه الكلمة/ العبارة مهمة، إنها تقود إلى شيء جديد". موضعة الوصلات بشكل سيء يمكن أن تؤدي إلى تأثير مدمر على النص المحيط بها.

٣- اكتب سلسلة من القصائد تتكون عناوينها من كلمات/ عبارات الوصلات نفسها، أو تتعلق بها. اكتبها بالنظام الذي تظهر به الوصلات في قصيدة البيت. حاول ألا تتوقف طويلا بين كل كتابة وأخرى، وعند الكتابة ضع في اعتبارك دائما قصيدة البيت، لكن احذر السقوط في أسلوبها، وإلا ستبدو القصائد المسارات مجرد هوامش.

مقاربة لتعايش في قصيدة تشعبية لا مركزية:

١- اكتب قصيدة مسار، وضع في اعتبارك عند كتابتها أنها قصيدة مسار لا قصيدة بيت.

٢- اختر منها كلمة/ عبارة قوية لتكون وصلة.

٣- اكتب قصيدة مسار أخرى، وحاول توجيه مسارها بحيث تحتوي في النهاية على الوصلة المختارة من القصيدة الأولى.

٤- اختر وصلة جديدة من القصيدة الثانية.

٥- كرر العملية مع كل قصيدة جديدة.

٦- استمر في التقدم، لا تتوقف أبدا.

الخطية المختلفة، والعثور على هذا التعايش هو ما يجعل القصيدة التشعبية صعبة جدا[١٣٠]، بخاصة عندما تكون لا مركزية، متعددة الاتجاهات وبدون قصيدة بيت، كما نرى في: (متاهة المرايا)[١٣١]، وهي قصيدة مشتركة لكينيث بايان[١٣٢] وجورج سيمرز[١٣٣] نُشرت سنة ١٩٩٨في مجلة Snakeskin الإلكترونية.

تستخدم (متاهة المرايا) تركيب لعبة قديمة، لتأخذ القارىء إلى سلسلة مواجهات مع صور متعددة من ذاته، بغرض أن يشعر بالضياع مؤقتا، فيواجه اختياراته والأوهام التي تنشأ بتأثير الخوف والحركة المضطربة. بالدخول للمتاهة يصبح القارىء

---

ما سبق إجمال لمقاربتيّ كيرك، مع ملاحظة أنه يستخدم مفردة مراسي Anchors للتعبير عن الوصلات Lexias، بمفارقة في تقديري لطبيعة هذه الوحدات التي تتجاوز كونها فضاء تحميل وتبديل أو انتقال. كما يطلق على قصائد المسارات اسم قصائد نفقية Subpoems، ورأيت في ذلك عودة لتصور التراتبية، بين مركز وهامش/ فوق وتحت، ما يتناقض مع دعوته للتعايش التعاوني، أي "الحياة معا" بشرط تكافؤ النوعين في الاستفادة من العلاقة بينهما. انظر: الإلهام الإلكتروني: مبادئ النص التشعبي وطرق تعايشه:

http://wings.buffalo.edu/epc/ezines/brink/brink٠٢/emuse.html

١٣٠ – انظر: الإلهام الإلكتروني، سابق.

١٣١ – www.snakeskin.org.uk/maze.htm ·

١٣٢ – شاعر بريطاني يعمل مطور برمجيات مستقل، ينشغل في مجمل أعماله بمحاولة تبيين الصلاحية المستمرة للأشكال الشعرية التقليدية، وللمفارقة تقوده المحاولة أحيانا إلى مغامرات تجريبية معقدة.

١٣٣ – شاعر بريطاني أصدر- ويحرر- مجلة snakeskin الإلكترونية منذ سنة ١٩٩٥، وهي مجلة شعرية انتقائية الطابع، لكنها تهتم غالبا بالقصائد التي تستفيد من الوسط الإلكتروني لإنتاج ما لا يمكن تنفيذه في طبعة ورقية.

شخصية في فضائها، وجزءا من المرايا، يختلف هذا عن الوقوف بقربها أو النظر إليها، عليه أن يكون داخلها، وأن يجد طريقه بدون أن يصطدم بها، أو بالصور المختلفة لذاته.

يتكون نص القصيدة من مقطوعات شعرية تقليدية، ذات دافع سردي قوي، ينتهي كل مقطع بوصلتين، تمثلان خيارين مختلفين، وأي خيار يدعو القارىء لتحمّل جزء من المسئولية الإبداعية، في تشكيل مسارات امتداد للنص، عن طريق اتباعه وصلات معينة وترك أخرى بدون فتح/ اكتشاف، يدعوه أيضا إلى مراجعة فكرة الغاية، أو النهاية، حين يُسأل في نقطة محددة: "هل اكتفيت؟ يمكنك نقر النهاية"، ثم لا تختم النصَ وصلةُ "النهاية"، بل يستمر متشعبا من جديد، ليحيل إلى تشعب الحياة[١٣٤].

قد يبدو تصنيف القصيدة التشعبية، إلى مركزية ولامركزية، تعسفيا، لأن القارىء سيبدأ في أي حال من صفحة "بيت"، غير أن الفرق يكمن في أنه ليس مضطرا مع التشعبية اللامركزية إلى العودة حتى يكمل القصيدة، ولا يستطيع ذلك إلا

---

١٣٤ – Life is a kind of hypertext. You pick, In ignorance, one option from a list Of links and trust to luck. Then – click! –You're there. You have no inkling what you've missed Down other paths. (The truth might make you sick Or really grateful). Though you shake your fist At Fate, it's just a chain of chosen pages. With that, you know as much as all the sages.

باستخدام زر العودة في متصفحه الخاص، ما يقتضي أحيانا تجاوز الدافع السردي في النص، بصرف النظر عن اعتماد القصيدة عليه كلياً، مثلما مرّ فى: (متاهة المرايا)، أو جزئيا كما نرى في قصيدة: (أرق)[١٣٥].

تصلح (أرق) مثالا لقصيدة تفاعلية، تشعبية، ومتعددة الوسائط، اشترك في إبداعها الشاعر ديفيد جيويل، المخرج ستيف ويلسون[١٣٦]، والفنانة أنيتا بانتين[١٣٧]، في سنة ١٩٩٥. وتستخدم فيها عناصر بصرية وسمعية مع الشعر، لنقل الإحساس بالأرق، لدى رجل معين بوضوح، من خلال لقطات له، من زوايا مختلفة، تبين مدى إرهاقه، مظهره المضطرب، شعره المهوش، انتفاخات جفونه، ونظراته الحزينة.

يُترك ذلك كله للمخيلة في النص وحده، لكن النص هنا ليس القصيدة، إنه عنصر فيها، مشروط بغيره، يساعد على تقلبها في حالة (ماذا لو؟)، التي سيطرت على الرجل، فوزعت أفكاره بين أخطاء الماضي/ إمكانات المستقبل، مثلما تساعد على ذلك

---

١٣٥ http://ccwf.cc.utexas.edu/~swilson/WWW/Insomnia/Insomnia.١.html

١٣٦ – مخرج ومنتج، تخرج في جامعة تكساس- أوستن، ويعمل في إنتاج الفيديو والإعداد الفني للعروض المسرحية والتليفزيونية.

١٣٧ – فنانة فنزويلية، ومصممة ديكور مسرحي، بدأت العمل في الوسائط التفاعلية منذ سنة ١٩٩٢.

الوصلتان الغامضتان[١٣٨] في نهاية كل صفحة، إلى مقاطع مختلفة في القصيدة.

تشعبية النص في قصيدة: (أرق) ذاتيـــة المرجعيـــة، تتعلق وصلات النص به وحده فلا تقود إلى خارجه، لكن توجد في المقابل قصائد غير ذاتية المرجعية، تتشعب إلى نصوص مختلفة، تتعلق بها من جانب أو آخر، ويغلب على النماذج الحالية من هذا الشكل أن تكون ببليوجرافيـــة الطابع، تجميعية وشارحة، لأغراض تعليمية، كما نـــرى في قصيـــدة: (فن واحد) [١٣٩] لإليزابيث بيشوب [١٤٠]،

---

١٣٨ - يمكن تقسيم الوصلات التشعبية من حيث الوضوح والغموض إلى:

*وصلات واضحة، يرى القارىء ما تقود إليه، مميزا بلون خاص أو تحته خط أزرق.

*وصلات مجهولة لا يعرف ما تقوده إليه، تأتي عادة في شكل هندسي نشط، مستطيل، مربع، إلخ.

ومن حيث المسار إلى:

*وصلات فعالة، تنفتح على مسار جديد يتضمن ما وعدت به.

*وصلات كاذبة، تنفتح على غير مسارها المفترض، أو على مسارها مع عدم وجود ما وعدت به.

*وصلات ميتة، لا تقود إلى أي مسار.

١٣٩ - http://www.starve.org/teaching/intro-poetry/one-art.html

١٤٠ - شاعرة أميركية (١٩١١– ١٩٧٩)، تعتبر من الرواد المؤثرين وتحظى أعمالها الشعرية والنثرية باهتمام حتى اليوم، يتميز شعرها بالتركيز على انطباعاتها عن العالم الخارجي، بدلا من الأسلوب الاعترافي الذي اعتمده معاصروها، وإن عكست موضوعاته وصوره أصداء عدم الاستقرار الذي شاب حياتها، برحيل والدها في طفولتها، دخول أمها مصحة عقلية، وترحالها المستمر في شبابها. من دواوينها: شمال وجنوب/ ١٩٤٦، ربيع بارد/ ١٩٥٥، جغرافيا٣/ ١٩٧٦، الأعمال الكاملة/ ١٩٨٣. ولها كتاب(البرازيل) عن السنوات التي عاشتها فيها.

بتشعيب توني تريجيليو[١٤١].

القصيدة من ديوان بيشوب الأخير: (جغرافيا ٣)، وقدمت فيها سلسلة من الخسائر: (مفاتيح، ساعة، أسماء، بيوت، مدن، صديق)، منتقلة بهدوء مما يمكن احتماله إلى ما تشكل خسارته كارثة، ومعتمدة على تكرارية بحر الفيلانيل[١٤٢]، في تأكيد نبرة اطمئنان ظاهري، وتصعيد التوتر بين السيطرة والفقد، أو الإتقان وفن يرفض أن يُتقن، لتصل مع السطر الأخير إلى أن الكتابة/ الخسارة فن واحد.

تضع النسخة التشعبية من (فن واحد) تفاعلية النص الأدبي أمام اعتراض وجيه، الوصلات تغري القارئ بفحص المسارات البديلة، والابتعاد المتكرر عن النص الأساس يقوّض الارتباط به. يوجد قبل نص القصيدة خمس وصلات إلى: تعريف بالشاعرة (يمكن أن توضع في صفحة البيت)، إرشادات/ أسئلة لقراءة القصيدة (يمكن الاستغناء عنها لأنها موجودة في صفحة البيت)، مراجعة لرسائل بيشوب التي نشرت بعنوان (فن واحد) في سنة ١٩٩٣ (وصلة كاذبة، تنفتح على المسار المحدد لكن المادة التي

---

١٤١ – شاعر وناقد أميركي، حصل على درجة الدكتوراة في اللغة الإنجليزية، من جامعة نورث إيسترن- بوسطن، ويعمل مديرا لبرنامج الشعر في كلية كولومبيا- شيكاغو، قام بتحويل قصائد مطبوعة لوالت وايتمان، بيرسي شيلي، كارولين فورشيه، وآخرين- إلى شكل تشعبي، لتكون جزءا من منهجه الدراسي.

١٤٢ – شكل شعري تقليدي، يتكون من خمسة مقاطع ثلاثية الأسطر ومقطع أخير رباعي الأسطر، يتكرر السطر الأول والثالث من المقطع الأول بالتناوب خلال المقاطع الأربعة التالية، وفي آخر سطرين من المقطع الأخير.

وعدت بها مفقودة)[143]، استجابات نقدية للقصيدة (تتكرر مع الوصلة قبل الأخيرة في النص)، وصلات لشعر الفيلانيل (يمكن وضعها في صفحة البيت).

ما بين الأقواس اعتراضات جزئية -محتملة- على تأخير الشعر نفسه، إشباع القارىء بما يمكن تأجيله، والمصادرة على حكمه النقدي قبل أن يصل إلى النص ومطلعه التالي..

**ليس صعبا إتقان فن الخسارة**

حيث يجد على (فن الخسارة) وصلة ببليوجرافيا تشعبية، لمقالات وكتب عن هفوات الذاكرة، شرود الذهن، وأخطاء الكلام، فإذا تذكر القارىء القصيدة، بعد جولة لساعات، وعاد إليها، سيجد وصلات أخرى محيرة، ما العلاقة مثلا بين قول بيشوب: "**اخسر شيئا كل يوم**" ومسألة رياضية تتضمن فقدان مفاتيح؟ أو بين مفردة "بيوت"، في المقطع الرابع، وقصة لكاتب مغمور بعنوان (المنزل المفقود)، هل توجد علاقة بين القصيدة والقارة المفقودة أو الفردوس المفقود، كما تقترح الوصلات؟

تحويل انتباه القارىء عن الوصلات نفسها إلى دلالة وجودها- جدل أساس في تفاعلية الأدب، لاقتراح أن العلاقة بين النصوص أكثر أهمية من نص بذاته، حتى إذا كانت العلاقة اعتباطية، سيبقى على القارىء وحده أن يحول تصفحه لمواقع الإنترنت إلى نمط إبداعي، بانتقاله من دور المغمور، والوكيل،

---

١٤٣ - انظر الهامش رقم ٢٢.

إلى دور المبدع، أي بعدم السماح للوصلات التشعبية بأن تمتصه صوب أطرافها اللانهائية، تنمية إحساس بالسيطرة على المواد التي يتصفحها، ثم استخراج معنى منها، والاستفادة بالمعنى في إبداع شيء خاص، أيّ شيء.. بداية من ربط جديد بين الأفكار، وليس انتهاء بتشكيل نص أدبي أو فني[١٤٤].

الوصلات التشعبية تقنية للنظر خلال النص، لا إليه، تشبه الصورة الفوتوغرافية واللقطة السينمائية، تسحب المشاهد إلى عمقها، وتنجز ما كان الأدب الورقي يطمح إليه: مغادرة القارىء فضاء الجسد، نسيانه إطار الصفحة، انجذابه إلى العالم المتخيل، واحتلال أي موقع فيه. حققت هذه التقنية الآن عالم "كاستاليا"، الذي تخيله هيرمان هيسه في رواية: (لعبة الكريات الزجاجية)[١٤٥]، وإن بدت اللعبة الحالية بدون ماجستر لودي، سيّد

---

١٤٤ - انظر مراحل الخبرة بالإنترنت، في مقدمة توني تريجيليو لقسم قصائد تشعبية، نقلا عن كتاب *Hamlet on the Holodeck* للكاتبة Janet Murray

http://www.starve.org/teaching/intro-poetry/hyper-poems.html

١٤٥ - Magister Ludi, The Glass Bead Game

العنوان الأصلي للرواية، ويترجم أحيانا للإنجليزية بـ (سيد اللعبة)، حسب ما يشير إليه تعبير ماجستر لودي، وإن كان يعني "العبد/ الخادم"، كتبها هيسه (١٨٧٧-١٩٦٢) في سنة ١٩٤٣، ونال عنها جائزة نوبل للآداب ١٩٤٦، تتناول عبر إطار تأملي معقد سيرة جوزيف نيخت، سيد لعبة الكريات الزجاجية، في فضاء رمزي يُدعى كاستاليا، تبقى فيه القيم الروحية حية وحاضرة، بخاصة خلال ممارسات اللعبة غير المنتهية، التي تهدف إلى تكوين شبكة عقل كوني، عن طريق توحيد أعراف الحكمة المتضمنة في الأساطير، الفلسفة، الموسيقى، إلخ.

يشرف عليها من بعيد، ويوجه المغامرين في متاهتها من مـــداخل مختلفة.

تجاوز الشعر التفاعلي كونه مدخلا للمغامرة، فأشكاله التي تتزايد/ تتعقد يوما بعد آخر، تعني أن اللاعبين الجدد سيتجهون إلى التحدي الأهم، عمق المتاهة حيث يقبع الوحش، وبدون خيط أريادن[١٤٦]، ما دام "قطع" الخيط صلتهم بفضاء شعرية رحب، حيث الوصلات استعارات منفصلة عن المجال الدلالي للنص، وحيث التمثيل البصري بلاغة، من خارج الأبجدية وأنظمة رموزها.

***نُشرت على موقع**
**ميدل إيست أونلاين، ٣يناير٢٠٠٦.**

---

١٤٦ - يُفهم من الأسطورة الإغريقية أن فقدان الشعور بالاتجاه كان يوقع ضحايا متاهة ديدالوس في قبضة الوحش/ المسخ ابن القيصر مينوس، لم ينج من هذا المصير سوى الملك الأثيني تيسيوس بعدما عرضت أريادن ابنة مينوس، أيضا، مساعدته بشرط أن يتزوجها، وحددت له طريق العودة بخيط، فلما عاد خذلها.

## ما وراء الكلمات

# نموذج تشعبي محتمل

تعتمد الكتب على الكلمات، إنها لا شيء بدون اللغة، لكن بداهة هذه العلاقة لا تخفي تناقضا يشوبها، ويبدو أكثر ارتباطا بالأدب، إذ عن طريق العلامة التي يؤكدها -بأقوى حضور للكلمات- يتجه الأدب أيضا لعرقلة الحضور الكامل للغة، لكأن نصيته تدمر نفسها وتبقى برغم ذلك حية.

يُنجز هذا التدمير بأساليب متعددة، كالتأشير بالمحو على كلمات ظاهرة، استخدام مساحات الفراغ، فيضان النص لما وراء حدوده التقليدية، الإشارة لسياق لا يستطيع القارئ الوصول إليه بطريقة أخرى، والتقديم الواضح للنص بصفته غريبا، إما لأنه استعير من موضع آخر، وإما لمجرد كونه غامضا.

تؤدي هذه الأساليب إلى تقويض القابلية الاستطرادية للنص الأدبي، مع تصدير الحرمان وعدم الإشباع كمصدري إنتاج لشعريته، يؤكدان وجوده بصفته شظية من كلٍ يصعب الوصول إليها، ومبدأ نصي من وحدة وكمال محطمين. النص المتشعب Hypertext -اللاخطي- وسط مناسب لتجسيد هذا المبدأ، فشكل النصية التي يتبناها متشظٍ بوضوح، وكل شظية تشير إلى كلٍ مؤقت، تجريبي، وليس سابقا في الوجود لأي من أجزائه.

لا تنطبق مبادئ الخطية، التراتبية، الوحدة، والكمال بصرامة على الشعر، مثلما تنطبق على الرواية مثلا، لذلك يُفترض أن التشعبية الإلكترونية لا تتعارض مع منطق الشعر، وإنها إمكانية تفعيل للعلاقة الخامدة حاليا بين الشعر وقارئ الأدب؛ لأنها تجعله شريكا في المغامرة، حرفيا هذه المرة لا مجازا كما اعتدنا القول، متورطا نشطا، بالكتابة أو التشكيل، يحفزه عمق مراوغ وراء الشاشة البراقة، جذاب كنداهة غامضة تغويه باتباع صيحتها المثيرة.

الكم الهائل من الاختيارات التحويلية والبدائل- التي تسمح بها الأزرار، المفاتيح، الأيقونات، القوائم، الوصلات- يعني انفتاحا وسعة لنوافذ الرؤية والاختيار، انفتاحا وسعة يتجسدان في تغيرات الشاشة بين النوافذ والأطر المنبثقة، حتى في حالة كونها دعائية مقتحمة، إذ تكمن وراء الإزعاج العارض دلالة مُرضية- إلى حد ما- فحواها الحاجة إلى رد فعله، واستهدافه من قبل آخرين، إضافة إلى مداعبة النوافذ نوستالجيا حديثة الطراز، تمكن القارىء من العودة إلى "البيت"، التجول بين ماضيه وحاضره ومستقبله، في آن واحد، عن طريق الاحتفاظ على الشاشة بنوافذ مفتوحة، وتنشيط بعضها أو كلها.

اختلف الكيان النصيّ في القصيدة بسبب هذه العوامل، وما يشبهها، تحول من موضوع للانفعال بالكلمات(والصور الذهنية التي تستدعيها) إلى موضوع للاتصال الجسدي/ النفسي،

وموضوع للارتباط بالنظر من خلاله لما وراءه[١٤٧]. فهل يؤدي هذا التحول إلى تغيير جذري للتجربة القرائية المعهودة؟

الافتراض الأوليّ هنا أن التقنية في حد ذاتها لا تتطلب نمطَ قراءة مختلفا، فقد نقرأ الأدب الإلكتروني بشكل مختلف استجابة للتوقّعات الثقافية التي تحيط بالإنترنت، وتأثرا بتاريخ استعمالاتها، سواء كانت تجارية.. شعبية.. تربوية.. أو أكاديمية، غير أن حضور الأعمال الأدبية في هذا المدى الواسع/ المتنوع، للإنتاج التشعبي متعدد الوسائط، ينمي الحسّ النقدي لدى القارىء، يزعزع سلطة "العمل العظيم" و"سيادة" الناقد الأدبي، لأن الرحلة النصية -التي تبدو أحيانا إجبارية- لا تُدير نفسها بطريقة متعالية، كما هو الحال في الأدب المطبوع، تفاعلية القراء شرط جوهري لقيام/ استمرار/ اكتمال سحر الرحلة.

تقوض التفاعلية المنطق السري للتناص وإعادة التشكيل، نتيجة اختراقها سيطرة الشاعر على منظور النص، مغزاه،

---

١٤٧ – عكس فن القرن العشرين وأدبه نوعين من ارتباط المتلقي..

*ارتباط بالنظر إلى الوسائل التي توهم بأن الصورة (مادية كانت أو ذهنية) نافذة إلى عالم محسوس.

*ارتباط بالنظر خلال الوسائل للعالم المتخيل وراءها.

وهناك تردد بدرجات متفاوتة بين نوعيّ الارتباط.

النظر "إلى" اللوحة يعني تركيز الانتباه على الصورة كمصنوعة يدوية، سطح مغطى بطلاء، وفي الأدب يعني الالتفات للكلمات ونظامها على الصفحة. النظر "خلال" يعني تجاوز هذه الوسائل نفسها، والدخول إلى الفضاء البصري الذي يضم الأجسام المنظورة. انظر: Cyberspace and Its Limits

http://online.sfsu.edu/~rpurser/revised/pages/Cyberspace٪٢٠١٢.htm

إيقاعه، والأنماط التي يعتمد عليها للتمثيل، هذه الوحدات نفسها صالحة لأن تكون مقياسا للشعرية التفاعلية، مع تقدير أنها تجليات لطبيعة اشتغال الوصلات التشعبية، بصفتها تجسيدا للترادف، الإيقاع، التناص، وأنماط التمثيل.

يطّرد هذا الاشتغال سواء كانت التشعبية نصية أو متعددة الوسائط[١٤٨]، مكونا أصيلا رافق إنتاج القصيدة أو ملحقا تاليا أضيف لها بعد إنجازها، يطّرد أيضا برغم الطبيعة الاعتباطية للوصلات، المُصممة بواسطة قيود تقنية، سابقة في الوجود للنص الذي يستخدمها، فطبيعتها تلك تمنحها رمزيتها، تجعلها كالإشارات اللغوية تشير دائما إلى شيء آخر، وإن كانت التجربة الإدراكية التي تنتج عن مقاربتها أكثر ثراء مما تنتجه مقاربة الكلمات في الشعر المطبوع، بخاصة الخطي، لذلك ربما بدأ التفكير في "تشعيب" الشعر الخطي، باعتبار التشعيب هنا مرحلة انتقالية بين حضورين مختلفين للشعر، وإعلانا مضادا –في الوقت نفسه– يدعو للتعايش بينهما.

تنتشر نماذج تشعبية من الشعر المطبوع على شبكة الإنترنت، إما لأغراض تعليمية[١٤٩]، وإما ممارسة في نظرية

---

١٤٨ – http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JehatAlkalb/abeer_salama.htm

١٤٩ – انظر على سبيل المثال:

http://www.trentu.ca/pratt/welcometext.html

http://www.starve.org/teaching/intro-poetry/hyper-poems.html

النص المتشعب[١٥٠]، وهناك إمكانية لتجاوز هذين الغرضين المحدودين، بأن يمثل التشعيب نمطا من أنماط قراءة القصيدة، وفي هذه الحال سيتراوح دور الوصلات التي يضيفها القاريء/ الناقد للقصيدة بين التفسير والتأويل، فيمكن من جانب اعتبارها مرادفات غير تقليدية، ويمكن من جانب آخر اعتبارها بحثا في الباطن المتعدد قدر تعدد القراء والتأويل.

يحيل البحث في الباطن تجربة التشعيب -بالضرورة- إلى مستوى الاحتمال، وينقلها تفاعل القراء -افتراضا- إلى مستوى الممكن، فما مدى التفاعل مع نص مستقر، حاضر في الذاكرة بصفته منجزا خطيا تاما ونهائيا، عندما يُنقل من وسطه الورقي إلى الوسط الإلكتروني؟ تحتاج إجابة السؤال عشرات النماذج التشعبية لقصيدة خطية واحدة، نماذج مختلفة يعبر كل منها عن طبيعة اهتمامات المُشعّب/ المتلقي أو مدى وعيه، ويعبر في الوقت نفسه عن القوة الكامنة وراء الكلمات، الإمكانات غير المحدودة للمعنى، وترابط الأفكار.

إذا افترضنا قيام قارئ/ قراء بتشعيب قصيدة أمل دنقل[١٥١]: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، على سبيل المثال، بواسطة اختيار المفردات/ الوصلات وما تقود إليه (مراسيها الابتدائية) بطريقة عشوائية، مع تقدير أن أفضل الوصلات ما

---

١٥٠ - انظر: Medical Notes of an Illegal Doctor
http://wings.buffalo.edu/epc/ezines/brink/brink٠٢/medical.html

١٥١ - http://www.jehat.com/jehaat/amal/index.htm

عبر عن إدراك لعلاقات موجودة في النص، ومن منطلق أن كل تشعيب احتمال أول، وسوف يتغير باقتراح عامل تفاعلي يقتضي تغيير الوصلات أو مراسيها.

وإذا اكتفينا بالمقطع الأخير من القصيدة، فقد نجد واحدا أو أكثر من نقاط التركيز/ القراءات التالية وبعض ما تشير إليه (في الهامش):

ها أنت يا زرقاء[١٥٢]

وحيدة، عمياء

وما تزال أغنيات الحب، والأضواء

والعربات الفارهات، والأزياء[١٥٣]

فأين أخفي[١٥٤] وجهي المشوها ؟

---

١٥٢ - http://bafree.net/parapsy.php

تقود الوصلة إلى صفحة إلكترونية تتناول شخصية زرقاء اليمامة من منظور علم نفس الخوارق/ الباراسيكولوجي، وإضافة الوصلة للنص يشير إلى شغف القارىء الذي أضافها بما وراء الواقع، وتركيز قراءته على جانب النبوءة.

١٥٣ - http://aljareema.com/newss/wmview.php?ArtID=٢٠٢

تقود الوصلة إلى موقع بعنوان: (الجريمة) وصفحة منه بعنوان: "بدوية تصبح عارضة أزياء عالمية"، يشير الاهتمام المفرط بالأزياء إلى ولع بالظاهر واستغراق في الذات، والمفارقة في اختيار الوصلة أن يوضع هذا الولع/ الاستغراق في موقع الجريمة، ما يمثل تركيزا على إحساس الشاعر.

١٥٤ - http://www.alriyadh.com/٢٠٠٥/١٢/٢٨/article١١٨٨٥٩.html

تقود الوصلة إلى خبر صحفي بعنوان: (اختفاء اختياري)، وتشير إلى اليأس من الواقع والنزوع للعزلة، فيما يشبه إجابة مقترحة عن سؤال الشاعر.

كي لا أعكر الصفاء[155] الأبله المموها
في أعين[156] الرجال والنساء
و أنت[157] يا زرقاء
وحيدة[158] عمياء
وحيدة عمياء.

التصور الشائع لوصلات النص المتشعب أنها مجرد زينة، يمكن رفعها بسهولة لكشف النص الخطي المطبوع تحتها، ولهذا التصور مجال هنا، بداهة، لأن النص بالفعل خطيٌ، وبداهة أيضا لا مجال لتصور أن التشعيب اعتداء على المؤلف، أو نصه الذي صنع تفرده، لأن النص الأساس لم يتغير، والوصلات المضافة مرادفات غير تقليدية للكلمات، وللصور الذهنية المحتملة التي

---

١٥٥ - http://www.chinatoday.com.cn/Arabic/٢٠٠٤n/٤n١/١nvn٢.htm
تقود الوصلة إلى خبر عن لوحة (سوق على شاطئ النهر في يوم الصفاء)، وتشير في حد ذاتها إلى ثقة في الفن وبحث عن الجمال، مرادف للمفردة، لكن موقعها يوحي إما بقراءة متعجلة للبيت، وإما بتفسير ساخر للوحة نفسها.

١٥٦ - /http://www.eye.com.sa
تقود الوصلة إلى إعلان عن النظارات، وتكشف عن قارئ بالمصادفة، وصل إلى النص أثناء بحثه عن شيء آخر.

١٥٧ -
http://www.asharqalawsat.com/details.asp?section=١٣&article=٣٣٦٨٧٣&issue=٩٨٧٠
تقود الوصلة إلى خبر عن سرقة بيانات الهوية، وتشير إلى قراءة جدلية مع النص والتفات لمفارقاته الجزئية.

١٥٨ - http://arabic.cnn.com/٢٠٠٥/world/١٠/١٤/pakistan.rescue/index.html
تقود الوصلة إلى صورة امرأة في إطار خبر عن وقف عمليات البحث عن ناجين من كارثة، وتمثل مرادفا للمفردة المتكررة وتعبيرا عن الانشغال بالآخرين.

تنتجها القراءات المتعددة، مرادفات- ببساطة- لما لا يستطيع المؤلف السيطرة عليه، وبالتالي حماية نصه منه.

عندما تعمل كلمات في النص بصفتها وصلات فالاحتمالات التي تقدمها لا تؤخذ في الاعتبار وحدها، بل في إطار العلاقات الضمنية بين المكونات المنفصلة في النص -بهيئته الجديدة- والمسارات التي يمنح كل منها إدراكا مختلفا له، فتكون النتيجة تفعيل إحساس القارىء بالمشاركة، كما أن اقتراحية هذه الكلمات ستؤدي مباشرة إلى إحساسه بالقوة، قوة اتخاذ فعل ذي مغزىً ورؤية نتائج قراراته واختياراته، مع توقع ألا تكون العلاقة بين الاختيار والنتيجة ملحوظة بسهولة، فدائما هناك مجال للغموض والمفاجأة[١٥٩].

السماح للقراء بمثل هذا النوع من التفاعل خاصية مميزة، للأدب التشعبي عمومـــا، تيسر إدراك النـــص والحيـــاة كبنـــاء لا خطي/ خطي متشعب، وتؤدي إلى انعكاس الممارسة البلاغية التقليدية، التي كانت بديلا في الخطابات القديمة للفن البصري، فالتشبيهات..الكنايات..الاستعارات تعويضات عن الإشارة الآنية لموجود مادي، وتفاوت تراكيبها سعي لأن تكون الممارسة عرضا لتفوق الفن البلاغي، على فنيّ النحت والرسم بخاصة، ورغم ذلك

---

١٥٩ - يوجد اختلاف بين الغموض الملاحي الذي يضيف عمقا للمعنى والوصلات التي تُفرض على كلمات لا تناسبها، حسبما يوضح روبرت كيندال، فأحيانا تتطلب مشكلة بنائية وصلة معينة، ولا توجد في النص كلمات مناسبة تماما لتعمل بصفتها وصلة، فيُسقط المؤلف الوصلة على أية كلمة أقرب لأن تكون مناسبة، كتسوية فنية لها نفس تأثير القافية المُقحمة في الشعر التقليدي.

انظر: But I Know What I Like

http://www.wordcircuits.com/comment/htlit_٥.htm

وجدت دائما الرغبة في تجاوز الكلمات إلى الموصوف نفسه، وأسر العالم في الكلمات، للحصول على إشارة شفافة.

أدت هذه الرغبة منطقيا إلى تفضيل مباشرة الصورة وآنيتها على وساطة الرمز، فأصبح التحدي أمام الممارسة البلاغية أعظم، وحتى السنوات الأخيرة كانت مواجهة التحدي تتم بأسلوب مراوغ، كاستعارة مفردات اللغة السينمائية، فيما يشبه الإقرار بعجز الأدب عن أسر العالم بلغته الخاصة، وترضية هذه الرغبة باستخدام تقنيات الفنون الأخرى، لإنجاز الوهم بحقيقة العالم الذي تصوره.

تتم الممارسة البلاغية في القصيدة التقليدية في إطار تجميعي لكلمات/ صور/ إيقاعات، القصيدة التشعبية تشظية لهذه الوحدات نفسها، لذلك تنتشر تيمة التشظية في أكثر القصائد بصفتها استعارة مركزية تعكس خصائص الوسط الإلكتروني، مثلها مثل تيمة الاستكشاف، أو التجول، الذي يستفيد من عامل "الملاحة" في الإنترنت. ليس من الضروري أن تكون الاستعارة واضحة هكذا كي تؤثر، إنما المعول على دورها في فهم البناء التشعبي، والكشف عن دعاماته الموضوعية وإيقاعاته البديلة.

تظهر القصيدة التشعبية إيقاعها بطريقة مثيرة للاهتمام، وتحيل الجدل العقيم، منذ نصف قرن تقريبا، حول قصيدة النثر إلى ركام بائد، فالإيقاع في أوسع معانيه يشير إلى أنماط من التغير والتكرار في زمن مخصوص، تتجلى هذه الأنماط بوضوح فائق في الشعر الموزون، مثلما تتجلى في السرد أو الدراما من خلال تطورات الحبكة، تعاقب المشاهد، وتكرار تيمات معينة.

تؤثر أنماط التغير/ التكرار في تقدم النص مثلما تؤلف وحدات بنائية، رغم أنها لا تبرز نفسها في زمن فوري كما تفعل الإيقاعات الموسيقية، أو إيقاعات مونتاج الفيلم السينمائي، تتضمن غالبا عناصر محسوسة للمدة والخطية، ويمكنها أن تصير معقدة، متعددة الطبقات، وغامضة.

قد يكون إيقاع النص في القصيدة التشعبية تقليديا أو حرا، لكن النص هنا لم يعد القصيدة، إنه أحد الخيارات التفاعلية التي تمنحها الوصلات، ومن مجموع الخيارات/ الوصلات تتجلى إيقاعية القصيدة، فبداية أية وصلة تعني غياب النص، وبالتالي انقطاع إيقاعه مؤقتا، لكن الحركة المستمرة من وصلة إلى أخرى تشكل إيقاعا آخر مُعززا بالحركة المادية لزر الماوس، ونقرته المسموعة.

يمكن أن تتحد مجموعة من الوصلات لتشكيل وحدة إيقاعية مركبة، إما بترابط محتواها، وإما بظهورها مميزة عن بقية الوصلات، ويمكن التلاعب بهذه الوحدات من أجل تأثير محدد، كمسارعة أمد الانقطاع عن طريق وصلات قصيرة، يتنقل القارىء بينها بحركة سريعة، فتنتج صوتا متقطعا، إحساسا بالتوتر، وبخطية أسرع، في مقابل ما تنتجه الحركة بين الوصلات الطويلة من إحساس بالاستقرار والخطية البطيئة.

يعتمد تأثير الوحدة الإيقاعية على مدة الانقطاع عن النص المتشعب، أي على محتوى الوصلة، جاذبية متابعتها، ودرجة الإشباع التي تمنحها. يعتمد أيضا -خلافا لإيقاعات النص الخطي- على اختيارات القارىء، التي تقود إلى تنويعها، مثلا: اختيار القارىء أن يتبع المسارات كما تتكشف على مجرى الوصلات، أو

أن يقفز على بعض الوصلات، فلا يتبعها، يؤدي إلى إيقاع أكثر حرية، وبالمثل اختياره التراجع الدوري لصفحة رئيسية، تجاهل وصلات الصوت، الاكتفاء بوصلات الفيديو، أو الرسومات ثلاثية الأبعاد، إلخ، أيُّ اختيار ستكون له إيقاعية مميزة.

يكمل نظام النص المتشعب القابليات المعبرة للغة، عن طريق إعادة تقديم الحيوية الكامنة تحت الكلمات. الكلمات على الصفحة الورقية منتج نهائي لعمليات شعورية وفكرية، أثر ملموس لفكرة في ذهن المؤلف، لكن الصفحة الإلكترونية تجسد عاملا أكثر أساسية، في صورة حافز محتمل وراء كلمات النص، عاملا يحيل خيارات القراءة إلى مكافئ للقوانين التي أوجدت العالم الاستعاري في القصيدة ثم جعلته يشتغل.

الصفحة الإلكترونية حقل بصري يتكشف في زمن القراءة، وطبوغرافية الشاشة تسمح بمرونة فائقة للشكل، ما يجعله يتحول بين الوسائط المختلفة، مشوشا الأنماط التقليدية للتمثيل النصي، ومؤكدا في الوقت نفسه أن مغزى الفن ليس نتيجة لاستثمار إمكانات وسطه حتى النهاية، بل لتحدي حدوده وتحويلها إلى بحث في المعنى[١٦٠].

*** نُشرت على موقع**

**اتحاد كتاب الإنترنت العرب، ٢٠٠٦.**

---

١٦٠ – انظر:
POETRY AND HYPERTEXT: THE SENSE OF A LIMIT
http://liternet.bg/publish١/fcaseguinolaza/poetry-en.htm

## النص المتشعب ومستقبل الرواية

بينما تستخدم المواقع العربية المهتمة بالأدب الإنترنت بوصفها لوحة إعلانات متقدمة، لنشر فصول من روايات في صورتها الخطية، يرى كثير من الكتاب في الغرب الشبكة العالمية أفقا مفتوحا لكتابتهم، لا يختلف طموحه عما كان الحال عليه مع اختراع آلة الطباعة، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى صيغة جديدة تماما لكتابة الرواية.

والفكرة في رواية الإنترنت أنّ التركيب القصصي لا يُحدّ بالصفحة المطبوعة، فالروايات التقليدية تتضمن صيغة منظّمة من القراءة التي تتقدّم للأمام دائما، ما لم يختر قارئ تجاوز بعض الصفحات أو فصل كامل من الفصول. الطريق الوحيد لقراءة رواية أن تتحرّك خلال الصفحات بالترتيب من البداية حتى النهاية، لكن الروايات التفاعلية تستعمل الوصلات المتشعبة للسماح للقراء باختيار طريقهم عبر مادة الإنترنت(١٦١).

---

(١٦١) ·وجدت مادة الإنترنت في الأربعينات بوصفها نظاما مثاليا لتخزين المعلومات واسترجاعها، واستمرت وظيفتها تلك إلى أن تخيل بعض مصممي البرامج نظام حاسوب لإنتاج مادة الإنترنت في شكل كتابة غير متسلسلة، بحيث يتم توصيل قطع النص بممرات متشعبة لنصوص فرعية تسمح باختيارات قراءة تفاعلية على الشاشة. ونشرت مادة الإنترنت في الثمانينات على الأقراص المرنة، ثم أصبحت، في منتصف التسعينات، موضوعا أكاديميا واجتماعيا مثيرا لاهتمام النقّاد والكتّاب، بوصفه إمكانية تقنية لشكل فني طليعي.

توجد تشكيلة برامج متوفرة لطلب المعلومات من مادة الإنترنت وترتيبها، يمكن أيضا أن يعمل المرء وحده مستعينا بكومة بطاقات الدليل وأشرطة الأدوات، لكن، ولندع

التقنية جانبا، الأمر المثير حول تلك التجارب التأليفية هو تمزيق صفحات النصّ إلى قطع يوحدها استعمال المتلقي، وبذلك تسمح مادة الإنترنت، كتقنية حقيقية وإمكانية خيالية، بتوسعة أفكارنا العادية عن المنظمة النصّية في أنواع الأدب، بواسطة تضمين القصص في الممرات المتشعبة، وبدلالة التركيب الاستطرادي "اللاخطي".

يشير مصطلح: "مادة إنترنت" إلى المعلومات النصّية فقط، وتتطلّب مقدمة التعبير الجديد ما يطلق عليه: الوسط الموصول. وتضيف مادة الإنترنت والوسط الموصول قيمة إلى القطع المدمجة، نظرا إلى أن ارتباط الأساليب وتركيب الوصلة يولد معنى في حد ذاته، ويشير إلى كيفية خلق ارتباطات جوهرية بين المعلومات. إن المخطوطة (النص الخطي) لها وصلات أيضا، تشبه الوصلات التشعبية، كالهوامش والفهارس، لكن هذه الوصلات تفرض نظاما تراتبيا يرتبط فيه المتن الأساسي للنص بمجموعة ثانوية من الهوامش، في مادة الإنترنت هذا التدرج غامض بكثير، إن لم يكن غائبا.

الاختلاف الآخر بين المخطوطة ومادة الإنترنت أن علاقات النصوص الموازية في المخطوطة أحادية الاتجاه بشكل طوبولوجي، يقود عادة من النص الرئيسي إلى الهامش والظهر. وصلات الإنترنت عبارة عن ممرات أو انعطافات بديلة يدور معها القارئ حول الموضوع، في كثير من الأحيان بدون أن يصل إليه كاملا، وأحيانا بدون العودة إلى نقطة البدء. هذه القابلية الجذرية للحركة تؤدي إلى صعوبة محتملة في أن القراء قد يفقدون فضاء الاستطراد في الممرات المستقلة، في دورتهم بعيدا عن خطوط الحبكة الخطية، وهذا الانعطاف/الاستطراد يتجلى بوصفه الخاصية الحاسمة لمادة الإنترنت.

تبدو مادة الإنترنت شكلا فنيا معقدا بمجموعة من القواعد والاتفاقيات. ومن الواضح أن هذه القواعد تتعلق بفنون أخرى، نتيجة عدم اعتماد النصوص المتشعبة على الكتابة فحسب، بل أيضا على الأفلام والموسيقى والفن التشكيلي، ومن المعوق حقا للشكل الجديد أن يرغب أصحاب هذه الفنون في التدخل بالمادة الأدبية ذاتها. إضافة إلى أن الصراع بين المألوف والجديد قديم ومستمر، فمعارضة صوت السلطة ترتبط دائما بما هو عصري، باعتباره تهديدا لسيادة السلطة المستقرة. والكتب، بالطبع، رابطة مادية مهمة مثل أي رأسمال ثقافي يوزع بطرق الاقتصاد، وإن لم يلتزم بالقواعد نفسها دائما.

مجمل التهديدات التي أثيرت بهذا الصدد أن استقرار هذا الاقتصاد ومادة الإنترنت والوسط الموصول قد يتسبب في "نهاية الكتاب المطبوع"، في حين أن المسئولية تقع على عاتق التكتلات الإعلامية التي تلتهم القوى الصغيرة، لكن الأوقات تتغير، وأقنعة المستقبل غير ظاهرة تماما، وإن أمكن توقعها، لذا حتى إذا أعلن موت المؤلف أو الكتاب بكثير من الضجيج، فالإشارة في ذلك كله إنما إلى الضرورة الدائمة لمرور الزمن، وإلى أزمة أولئك الذين يكبرون في السن ويميلون بالتالي إلى محاربته.

تعتمد الرواية التفاعلية interactive novel على قارئ تفاعلي لنص متشعب Hypertext، النص الذي يُستخدم في الإنترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة. وذلك باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق[١٦٢]، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن.

يستخدم كثير من الروائيين واحدا أو أكثر من تلك الوصلات التشعبية، غير أن الاستخدام يتم – غالبا– في إطار الرواية المتماسكة فكريا ومنهجيا بوجهة نظر واحدة، أما الرواية متعددة وجهات النظر والأصوات فقد تكون الأنسب للنشر على الإنترنت، وللاستفادة ، في نسختها المطبوعة، من إمكانات النص المتشعب، حيث إن استخدام الوصلات التشعبية في غير هذه الرواية يعرض في رأيي ممارسات القراءة الحالية للخطر.

الرسوم التجريدية والهوامش والصور المستخدمة حاليا في النصوص الأدبية المطبوعة غالبا لا تضيف جديدا، إنما نجد المعلومة الواحدة تقال مرتين، تأسيسيا في المتن الكتابي، واستطرادا عليها بتلك الوصلات التوضيحية، حيث يتم توقيف المتن للافتراق عنه، بتفريغ مساحة تسع الوصلة، ثم العودة لما سبق نقطة الافتراق، التي هي أيضا نقطة الالتقاء بالوصلة التشعبية.

---

١٦٢ – انظر الرد على اعتراضات وجيهة أثارها هذا التعريف في الفصل السابع.

يؤدي تكرار عملية الافتراق عن متن النص والالتقاء به إلى شعور أكثر القراء بالاضطراب، بأنهم أخطأوا فهم شيء ما، أو لا يذكرون ما سبق نقطة الافتراق/الالتقاء، وغير قادرين لوهلة على ربط العبارات في الفقرة بالعلاقات المنطقية والدلالية في الفقرة اللاحقة. لا يعكس ذلك مشكلة في التعبير عن الأفكار بقدر ما يشير إلى سمة في التفكير، فالمرء لا يلجأ إلى التوضيح إلا عند شعوره بغموض كلامه أو تعقيد تركيبه، فلماذا لم يوضح الكاتب النص ببلاغته نفسها بدلا من استعمال بلاغة علوم أو فنون أخرى؟!

قد نقول إن في ذلك سعي نحو علمية النص الأدبي، الحيادية المستحيلة، وفيه أيضا توسعة لنطاق متلقي هذا النص، باستدراج أهل بقية الفنون والعلوم. وأضيف إن زيادات النص المتشعب تخفف من وطأة الكتلة الكتابية على العين، تضفي على القول الثقيل جاذبية، وتجعل أفكارا بعينها بارزة أكثر. حسن كل ذلك ومفهوم، إنما الاعتراض على تمزيق المتن أولا، والتمويه باستعمال وصلات وهمية ثانيا، وأخيرا -وهو الأهم- فرض مبدأ هيمنة، من خلال قهر القارئ على استقبال هذه الوصلات في إطار المتن بديكتاتورية العين.

ما أقترحه لتحرير نص الرواية المطبوعة، إلى مدى يناسب تنوع التلقي الجماعي، أن يتم الفصل بوضوح بين المتن ووصلاته التشعبية، على غرار ما في الإنترنت، ولا يتيسر ذلك طباعيا إلا بالهوامش من نمط التعليق الختامي، التي تكون في

نهاية الفصل أو الكتاب كله، وليست مرافقة لنقاط الافتراق/الالتقاء في الصفحة نفسها.

القراء بذلك أحرار تماما في اتباع الوصلات، أو تأجيل قراءتها لحين الانتهاء من المتن، أو تجاهلها كلية. والاحتمالات تتساوى، لكن التأجيل والتجاهل يضعفان متن النص أمام اختبار وجود، بمعنى هل سيكون بمفرده قادرا على بلوغ غايته وغاية القراء؟! أم هل سيطور بلاغته للوصول إلى مستوى تفاهم أعمق؟!

قارئ الأدب التشعبي تفاعلي كما نرجو، ولديه سيطرة تامة على طلب أحداث القصة. توجد طرق مختلفة لتأسيس هذه الإمكانية، لكن قرار القارئ الأساسي أن يتبع محور الرواية الأصلي، أو يختار محورا بديلا يبدو -عادة- عشوائيا. من هنا ينبغي أن تزود كل وصلة القارئ بمعلومات كافية حولها، وعلى أقل تقدير بمعلومات الوصول والمغادرة. أيضا، طالما القارئ لا يعرف تأثيرات اختياراته، فالتفاعل يبدو عشوائيا، ويمكن أن ينهار في أية لحظة. إحدى الحلول الممكنة لهذه المشكلة استعمال صور مساعدة إلى الوصلة.

تغير الوصلات المستعملين من جمهور إلى ممثلين على مسرح، وبذلك يحدث تغيير في الحدود بين المؤلف والقارئ ، لأن الكتاب لم يعد عرض رجل واحد، هو الذي يقوم بكلّ البحث والعمل والإنتاج، هنا يستعمل مساعدة أخرى للبناء، وقد يقدّم إلى القارئ مجرد الفكرة، ثم ينهض النص من وجهة نظر مشتركة، إضافة إلى أن القارئ قد يُعطي الفرصة لتفاعل أكبر، بأن يعلق

فورا على العمل، أو يتواصل بالبريد الإلكتروني مع المؤلف سواء بالأسئلة أو المقترحات البنائية.

والميزة البارزة التي تجعل مادة الإنترنت[١٦٣] تعاونية حقيقة أنها منشورة على الشبكة العالمية، في أيّ وقت يستطيع ملايين المشاهدين قراءتها وفي جميع أنحاء العالم. وبصرف النظر عن التعاون بالاتصال المباشر، يتعاون القرّاء بمجرد تجولهم خلال مادة إنترنت، إذ بدون هذا التجول أو الإبحار لن تكون مادة الإنترنت قادرة على خدمة هدف المؤلف، ناهيك عن فقدان وجودها نفسه، فمادة الإنترنت تجربة بصرية في المقام الأول، إن لم ترها لا توجد، لذلك تحتاج قراءتها/ مشاهدتها إلى انتباه وفطنة، لمجاراة اللاخطية وسرعة التصفح.

ربما كان اختراع حروف الكتابة مسئولا عن تغييب الأيقونة، وفي الوقت نفسه تقليص لغة الإيماء، باعتبارها جزءا من الأيقونة، وبذلك تكون الطباعة قد أفقرت تواصلنا، وقمعت ثقافة الصورة. مع ملاحظة أن لغة الإيماء المرافقة للكلام الشفوي إما أن تغيب الكلمات الملفوظة بالحلول محلها، كأن نهز الرأس بدلا من قول نعم ولا، أو تغير معناها، أو تضعفه.

الآن، يعيد النص المتشعب، على شبكة الإنترنت، التوازن المفتقد بين الألفباء والأيقونة، وما نقل آلياته إلى مجال الطباعة – كما أقترح– سوى إجراء تمهيدي، حتى يصبح الحقل

---

١٦٣ – انظر الهامش السابق.

الإدراكي للكتاب -إلى حد بعيد- أغنى، فالحيل البيانية، التي يعتمد السطح المقروء عليها، تجعلنا غير منطوين على أجهزة التصور الخاصة بنا، مستغرقين حقا في التفتيش عن الكون الافتراضي الذي يخاطبه، لكن بمساعدة الوصلات التشعبية سنصل أسرع، ليس مهمًا أن ما نصل إليه يكون - في كثير من الأحيان- ما يقصده "مصمم النص"، فقد نصل إلى غير مقصده، وربمّا بوصولنا إليه نحتشد ونعارضه، إنما المهم أن القراءة ستصبح عملية بناءة بدرجة قصوى، وأن علاقة القراء بالنص الأدبي المطبوع ستختلف، فتصبح، من ثمّ، علاقتهم بنص الشبكة، أو رواية المستقبل، أسهل.

ترتبط كيفية قراءة النصوص بالتعلم المبكر، ويشجع الأسلوب الشائع لدينا على الانغماس في الأيقونات بوصفها بدائل تفسيرية للكلمات، في حين أن علامة التعليم الجيد تظهرها القدرة على قراءة نص كتابي بدون الحاجة إلى صور، أو نص تشكيلي بدون الحاجة إلى كلمات، وقد تم تصميم النصوص المتشعبة لتغيير طريقة القراءة، وبخاصة لعلاج مشكلة التصور، من خلال الاختيار الإرشادي المعروض للقارئ بالوصلات، الاختيار الذي يضيء طريقا أمام خياله، من دون أن يعوق استكشافه طرقا أخرى، ومن دون أن يعني وضوح النص، بفضل الوصلات، تحالفا ضد المشاعر التي يمكن أن تثيرها الكلمات، فالمشاعر يمكن ألا تثار على الإطلاق مع نص خالٍ من الوصلات، سواء كان غامضا أو واضحا.

الكتاب الآن ميت، أو محتضر على الأقل، والنموذج الطبوغرافـــي الموجود في النص المتشعب - قارنة بالكتاب- هو -ببساطة- جمل اعتراضية تصويرية متاحة للوصل التفاعلي بفقرات النص، وعلى ذلك تتواجد البنية المقدرة، التي تقوده، بوصفها خريطة تراهن على بلاغة الوصلات التشعبية في تقوية الخيال، وجذب الانتباه للفجوات التي تموه عليها آلية القراءة التقليدية، بكيفية تضمن تغيير علاقة القراء بالنص الأدبي.

من الواضح أن النص المتشعب يحتاج إلى نمط قراءة غير مستقيمة، بدون التسلسل المعتاد للمحتوى، ويسمح ذلك لبعض القراء بأن يستخدموه بفاعلية أكبر، مع تزايد قدر المعرفة وتنوع عرضها، فهل يمكن الوصول إلى تعدد بدون فرض مبدأ هيمنة؟! خصوصا مع استشراء الديمقراطية المستبدة، التي تعترف بالمتعدد وتقصيه في آن واحد، فتمنحه شرعية وجود وهمية، أو مشروطة بعلامات تقود القارئ في طريق محدد، لإنتاج دلالة بعينها.

إن مظاهر النص المتشعب تسهم، على النقيض من المتوقع، في تنمية التذوق والنزوع التأملي، بل وفي وقاية القارئ من الضغوط الأيديولوجية، التي تدعوه بوضوح لقبول، أو التعاطف مع، أشكال ثقافية تخدم مصالح رؤى معينة، فاللغة مركز لممارسات الاتصال والفعل الاجتماعي، وتاريخها تاريخ للصراع على السلطة بجميع مستوياتها، ومما يدعو إلى التأمل في الوقت الراهن أن لغة الاتصال متخمة بسلطة إطلاقية، وأن النص

المتشعب على شبكة الإنترنت يمكن أن يكون واحدا من أشكال تفريغ اللغة من هذه السلطة المفارقة.

كانت هناك تنبؤات كثيرة حول موت الكلمة المطبوعة والكتاب، على مدى السنوات الـعشر الماضية، والآن دخلت المختصرات العالمية مثل: www (Wide Web World) وHTML (لغة توصيف النص التشعبي) المعجم الاجتماعي، وأصبحت التقنية المعقدة وراء الإنترنت سبيلا ممهدا لبدء طريق جديد في حقل الكتابة والنشر. الروايات على الإنترنت ما زالت جديدة، وأساس بعضها لا يتجاوز كميا حجم قصّة قصيرة أو نوفيلا، الكثير منها أيضا مادة تقليدية، لكن الأصل في نشرها على الإنترنت أن تكون تجربة للرؤية تكتب بروح تجريبية خالصة.

يمكن أن توصف الرواية عموما بنموذج ذي مستويات ثلاثة:

١. **نص** يصف كيف
٢. **يخبر** الراوي **عما**
٣. **أشخاص** يدركون/ يعملون.

لكن فكرة "النص" فيما يتعلق بمادة الإنترنت صعبة التحديد، فالمشكلة الرئيسية تتعلق بعدم وجود حدود ثابتة لمادة الإنترنت. تعمل هذه المشكلة في نمطين مختلفين: أسباب نشاط القارئ في أيّة قراءة، وعلاقة مادة الإنترنت بالنصوص الفنية الأخرى. الإحساس الأول بانفتاح الروايات التفاعلية صحيح فقط عندما يتعامل القارئ مع مادة إنترنت، ويستعمل وصلات خارجية

بالإضافة إلى الوصلات الداخلية. لكن عدم استعمال وصلات خارجية، يقوّض ادّعاء الحدود المفتوحة لهذه النصوص بشكل جذري. ولأن مادة الإنترنت مبتكرة من قبل مؤلفها، فهو يستطيع أيضا -بالإضافة إلى تزويد القارئ بالوصلات المناسبة- برمجة أنواع مختلفة من القيود حول استعمال الصلات، وهكذا يسيطر على إمكانات القراءة، وبالتالي على اهتمام القارئ التقليدي.

يعتمد قارئ مادة الإنترنت على كلمات إرشادية، أو مواد بصرية مثل: الصور والخرائط، وفي مادة روائية سيؤدي النقر على اسم شخص إلى خيط جديد ضمن حبكة الرواية أو إلى نوع من المعلومات المساعدة عن ذلك الشخص، وبشكل عام يقود النقر على الوصلة الأخيرة في أية صفحة إلى تكملة الخيط نفسه . بعض نهايات الخيوط مسدودة، وبعض الحبكات الثانوية مطورة بإحكام، وكل شيء محتمل.

من المفهوم أنّ وصلات الأدب التشعبي تسحب الاهتمام إلى آليتها بعيدا عن النص نفسه مما يؤثر بشدة على عملية الوهم، غيرَ أن اختيارات القارئ تؤثر بدرجة ما على مستوى العالم الخيالي، فالعالم المُمثَّل ليس موجودا في الرواية، إنه يتشكل فيما بعد، ويعتمد على ما يقوله الراوي، وهذه النقطة أكثر أهمية عندما نتعامل مع نص متشعب، حيث يمكن أن نقول: ليست هناك رواية على الإطلاق؛ هناك قراءات، وحبكات مرتجلة.

منذ تركيب الممرات المستقلة بين أجزاء الرواية في نصّ متشعب - اختيارات القارئ لها تأثيرها على كلّ المستويات، لكن

التفاعل الأهم يحدث في مستوى الحبكة. كل ممر له صوت قصصي، أو مشهد، هناك على الأقل ثلاثة مستويات زمنية متعلقة بقراءته : زمن الأحداث، زمن روايتها، وزمن القراءة، غير أنه لا يوجد اختلاف في هذه المستويات على الإنترنت عنها على الكتاب المطبوع، الاختلاف الرئيسي وجود الغموض المتعمّد في كثير من الممرات.

ربما نظن أن آلية النص المتشعب تحدد القراءة في الالتفات إلى الشكل بدلا من المحتوى، بمعنى أن القيمة تتعلق بكيفية تقديم الموضوع، لا بالموضوع نفسه، لكن الواقع أن شكل القضية مع النص المتشعب لم يعد الأساس في الاستنتاج المنطقي، نظرا لانفصال متن النص عن وصلاته، المرشحة أكثر لحمل الغرض الأيديولوجي.

إن الافتراض الذي تستند إليه عملية الوصل، في النموذج المهيمن حاليا، أنها تحاكي عمليات التفكير، وأن آلية استخدام النص أقرب ما تكون إلى عمل العقل، تحفز مستمر لاستقبال المعلومات وتصنيفها وتحليلها، بحيث لا يصمد تصور خلال القراءة إلا بتكرار محفزاته، وبذلك يصبح النص كُلا محتملا وليس كُلا حقيقيا، كُلا تتوحد مفرداته بصورة إشكالية دائما، تماثل ارتباطات التشكيل المتشعب الأكبر الذي هو المجتمع.

تفترض المحاكاة الاجتماعية وجود تكاثر للقواعد، وتوارث لها، وما زال النص المتشعب في بداياته، وما عُرف حتى الآن من مشكلات التعامل معه، على الإنترنت، يعتبر هينا

بالقياس بمعوقات الاعتيادية في قراءة النص التقليدي، المعوقات التي أتصور أن الاستفادة من إمكانات الوصلات التشعبية يمكن أن يزيلها، بل وينقذ عملية القراءة والرواية المطبوعة معا.

**لنتصور قراءة رواية تفاعلية جيدة، ولتكن الرواية الأولى[١٦٤] المنشورة على الإنترنت..**

---

١٦٤ – أثارت صفة الأولى في هذه الفقرة جدلا لم أكن طرفا فيه ومع ذلك أصابني منه ما رددت عليه بهذه المقالة التي نشرت على موقع ميدل ايست أونلاين بتاريخ ٢١ ديسمبر ٢٠٠٥ : http://www.middle-east-online.com/?id=٣٥٢٣٩

إظهيرة مايكل جويس وشروق شمس أرلانو

نشر د. سعيد الوكيل مقالا بعنوان: (خرافة الواقعية الإلكترونية!) في جريدة أخبار الأدب، عدد ٣٠ أكتوبر ٢٠٠٥، قال فيه: " وفيما يتعلق بمسألة الريادة يجب الإشارة إلي الرواية الأولي علي الإنترنت وهي رواية: شروق شمس ٦٩ لروبرت أرلانو المعروف باسم بوبي رابيد وقد نشرتها Sonicnet في ١٩٩٦ – ولا تزال منشورة علي الموقع الآتي: http://www.sunshine٦٩.com/٦٩_Start.html

وهذه الرواية عمل تعاوني يدمج مواهب مجموعة من الفنانين والمبرمجين بالإضافة إلي المؤلف، فيتضمن العمل الناتج صورا، تصميمات، تسجيلات صوتية، وبعض البرمجيات. وهو تعاوني أيضا بدعوة القراء لإضافة تعييناتهم الافتراضية: لا تنس إضافة مغامرتك إلي سجل ضيوف رواية ٦٩، هذه فرصتك لتغيير الماضي، ثم ينشر المؤلف في كل شهر، فصولا جديدة تدمج مساهمات القارئ في المتن الرئيسي. (عبير سلامة: النص المتشعب ومستقبل الرواية) ".

ثم نشر الروائي محمد سناجلة مقالا بعنوان: (عن التفاعلي والترابطي والرقمي والواقعي الرقمي) على موقع ميدل إيست أونلاين بتاريخ ١٢ ديسمبر ٢٠٠٥، وفي سياق تعقيبه على د.سعيد الوكيل وردت الفقرة التالية:

"وكي يؤكد عدم اطلاعه وإلمامه يقول: "وفيما يتعلق بمسألة الريادة يجب الإشارة إلي الرواية الأولي علي الإنترنت وهي رواية: شروق شمس ٦٩ لروبرت أرلانو المعروف باسم بوبي رابيد وقد نشرتها Sonicnet في عام ١٩٩٦م" وهذا خطأ آخر فأول رواية (تفاعلية) كانت لمايكل جويس الأمريكي عام ١٩٨٦ وهي رواية afternoon story، (٩) وقد كانت رواية ترابطية، ولكن حيث أنه لا يميز بين التفاعلي والترابطي، وكلا المصطلحين لديه واحد فوضعنا كلمته بين قوسين، واستخدمناها وأمرنا الى الله".

ومع ملاحظة أن الأستاذ سناجلة اعتمد في تعقيبه على معلومة وردت في دراسة قيمة للدكتورة فاطمة البريكي، نشرت على الموقع نفسه بتاريخ ٣ يونيو ٢٠٠٥، شعرت بأن صفات (عدم

الاطلاع، عدم الإلمام، الخطأ) التي صدرها تمسني أكثر من د. الوكيل، لأنه اعتمد في فقرته على جزء من دراستي يبدأ بهذه الفقرة:

"لنتصور قراءة رواية تفاعلية جيدة، ولتكن الرواية الأولى على الإنترنت: شروق شمس ٦٩ لروبرت أرلانو Robert Arellano المعروف باسم بوبي رابيد Bobby Rabyd ، وهو قاص وأستاذ الكتابة الإبداعية في جامعة براون Brown. لا يبلغ أرلانو شهرة مايكل جويس، مارك أميركا، ستيوارت مولثروب، وشيلي جاكسن، الذين أنتجوا نماذج استثنائية في هذا الوسط للتوزيع على الإنترنت".

يهمني أولا أن أوضح أنني لم أنشغل في هذا الجزء من دراستي بالبحث عن الرواية التفاعلية الأولى، بل عن "رواية تفاعلية جيدة"، حسب فهم للتفاعلية مجمله: مشاركة القارىء بفعل مع النص، تحديدا المشاركة في كتابته أو تشكيل مساراته، وباعتبار أن الرواية التشعبية (ما يدعوها الأستاذ سناجلة بالرواية الترابطية) يمكن أن تكون تفاعلية تشرك القارىء في الإضافة لنصها أو اختيار مساراته، ويمكن ألا تكون تفاعلية، يمكن أن تكون ترابطية/ مترابطة الوصلات، ويمكن أن تكون وصلاتها غير مترابطة، مستقلة يمضي كل منها في مسار.

قادني البحث إلى رواية بوبي رابيد، فوجدت تقديرا نقديا لها، مع أكثر من إشارة إلى أنها "الأولى" المنشورة على الإنترنت، المتاحة للقراءة مجانا، في مقابل نماذج توزع= = بواسطة الإنترنت، قد تكون سابقة، لكنها منشورة في كتب إلكترونية أو على أقراص مدمجة، فوصفتها بذلك، وأشرت في الفقرة نفسها إلى مايكل جويس، ما يعني أنني اطلعت على ببليوجرافيا أعماله، ومنها "ظهيرة" التي استدرك بها الأستاذ سناجلة (نقلا عن د.فاطمة) على صفة "الرواية الأولى"، وبدوري أستدرك بما اطلعت عليه عندما كتبت دراستي:

- "ظهيرة" قصة، حسب عنوانها، وحسب المتابعات النقدية لها، ليست متاحة للقراءة على الإنترنت، ومن أشكال الترويج لبيعها وصفها بالرواية في بعض التعليقات التقريظية، التي تظن ربما أن جمهور الرواية أكبر من جمهور القصة.

٢- وهي قصة تشعبية غير تفاعلية، وغير جيدة من وجهة نظر نقاد وباحثين، مثل: J. Yellowlees Dougles التي ناقشت تأثيرات النص المتشعب على فعل القراءة، في دراستها المشهورة: (كيف أوقف هذا الشيء؟)- جامعة جون هوبكنز ١٩٩٤- وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن قصة "ظهيرة" لا تتقدم، تدور في مسارات متكررة، ترهق القارىء، ولا تمنحه أي شعور بالرضا أو الإشباع.

٣- أنها قصة/ نموذج تطبيقي لبرنامج Storyspace الذي اشترك مايكل جويس مع جاي بولتر وجون سميث في تطويره، كتبها سنة ١٩٨٧، ونشرت عن طريق مركز Riverrun في سنة ١٩٨٩، ثم انتقلت حقوق التوزيع منذ سنة ١٩٩٠ إلى Eastgate Systems ، لتوزع على أقراص مدمجة، وحتى اليوم لم تنشر على شبكة الإنترنت.

بحثت - إذن- عن رواية -لا قصة- تفاعلية حسب مفهومي، جيدة في تقديري- وآخرين- بصرف النظر عن كونها الأولى، لكن الصفة تسربت إلى فقرتي، وبذلك أستدرك على نفسي، مع تقديري البالغ للدكتور فاطمة البريكي، الدكتور سعيد الوكيل، والأستاذ محمد سناجلة].

شروق شمس ٦٩[١٦٥] لروبرت أرلانو Robert Arellano المعروف باسم بوبي رابيد Bobby Rabyd ، وهو قاص وأستاذ الكتابة الإبداعية في جامعة براون. لا يبلغ أرلانو شهرة مايكل جويس، مارك أميريكا، ستيوارت مولثروب، وشيلي جاكسن، الذين أنتجوا نماذج استثنائية في هذا الوسط للتوزيع على الإنترنت. لكن رواية شروق شمس ٦٩ تأخذ اهتماما خاصا لأكثر من سبب. أولا، ولو أنها ليست فريدة بهذا الخصوص، هي متوفرة مجانا على الإنترنت. الثاني، أن العمل تعاوني جدا في الحقيقة، لأنه يدمج مواهب مجموعة من الفنانين والمبرمجين بالإضافة إلى المؤلف، فيتضمّن العمل الناتج: صورا، تصميمات، تسجيلات صوتية، وبعض البرمجيات. وهو تعاوني أيضا بدعوة القراء لإضافة تعييناتهم الافتراضية: "لا تنس إضافة مغامرتك إلى سجل ضيوف رواية ٦٩، هذه فرصتك لتغيير الماضي"، ثم ينشر رابيد، في كلّ شهر فصولا جديدة تدمج مساهمات القارئ في المتن الرئيسي، و بذلك تمتد عملية الخلق النصّي وتنفتح الرواية للتوسع بلا حدود، مع ذلك التأثير المضاعف لدمج التاريخي والتخيلي بتصميم جذاب.

في ٦ ديسمبر ١٩٦٩، مات أربعة أشخاص في حفلة موسيقية في ألتامونت؛ كان من بينهم  ميريديث هنتر، أمريكي من أصل أفريقي عمره ثماني عشرة سنة، وقد طعن حتى الموت

١- http://www.sunshine٦٩.com/٦٩_Start.html

على يد  أفراد من جماعة ملائكة الجحيم، مباشرة أمام خشبة المسرح. بعد أكثر من ثلاثين سنة، كانت جريمة القتل في ألتامونت -ما زالت- ترنّ كنهاية رمزية للستينيات، تشير إلى مرور روح العقد من النشاط المتفائل، والإيمان المثالي بالحب والسلام. تُطرح هذه الجريمة في (شروق شمس٦٩) بشجاعة كبرى، لتكون الرواية آلة زمن تصل الحاضر بالماضي، وتحاكم مخازي العصر.

لا ينهض تصميم: (شروق شمس ٦٩) على رؤية واحدة، إذ إن سلسلة القصّة تتفكك، فيما يشبه المشاهد السينمائية، وكلّ منها يُحكى من وجهة نظر مختلفة. أهم شخصيتين في الرواية هما ميك جاجير وشيطان عصابي ، في أغلب الأحيان يدعى باسم "ستَان". ولحظة الذروة هي موت ميريديث هنتر في حفلة ألتامونت  الموسيقية، لكن آرلانو يبدأ حيث يتخلّى التأريخ عن البطل، في صيف يصفه بـــ "صيف من الكره"  وتبدأ المآسي اليومية بخيط القرارات السيئة، بسوء الحظ والمصادفات (تخبط الإدارة الأمريكية في الأشهر المحيطة بحرب فيتنام – انتشار البطالة وإدمان المخدرات- الأعاصير والعواصف). وبتبسيط شديد: عقد ميك جاجير صفقة فاوستية مع الشيطان، تضمن له الخلود مقابل تحقيق رغبة: لحظة اعتراف بالشيطان على المسرح، وأغنية عنه. وعندما يتخلف جاجير عن إتمام مهمته؛ يتّصل ستان بأنصاره السياسيين (ملائكة الجحيم)، فيتكفلون بالانتقام.

يستطيع القارئ أن يتبع هذا المحور الأساسي في الرواية، يمكنه أيضا أن يبحر خلال التسلسل الزمني، للشهور الأخيرة من سنة ١٩٦٩، بالنقر على تقويم يتضمن تأريخا تفصيليا للأحداث. توجد أيضا وصلة تدعو القارئ لأن يكون طائرا، للحصول على وجهة نظر إجمالية، ووصلات أخرى لمعرفة وجهة نظر كل شخصية، هكذا يتبع القارئ الوصلات لاكتشاف نقاط التحوّل المختلفة في القصّة. ويكمن نداء الرواية الأعظم في الكيفية التي تنمو بها من خلال التقويم الزمني، إنها تقول ببساطة: إن التاريخ ليس فحسب ما يكتبه المؤرخون من وقائع كبرى، إنه أيضا تاريخ النمو اليومي للصغائر، والبقايا المتراكمة من الأحداث العادية. القارئ طوال الوقت يعرف ويصنّف ويقيّم، وبفهم التعقيد في النهاية يشارك فعليا في قول الحقيقة برواية.

قام رابيد، بعد نشر الرواية في سنة ١٩٩٦، بجولة في بعض الولايات الأمريكية، ليطلع جمهوره مباشرة على تقليد النيكنو الشفهي، وهو يعتقد أن الميزة الكبرى لروايته أنها تظهر قوّة شبكة الإنترنت بوصفها وسطا أدبيا تفاعليا، حيث كلّ إنسان مؤلف، وأفكار البشر تجتمع بحرية قصوى في نمط من الوعي الاتصالي .."عندما بدأت بكتابة القصة الإلكترونية قبل خمس سنوات، كان هناك بضعة أفراد فقط من المشاركين في استعمال الوصلات وتزييل الرواية باقتراحاتهم. اليوم أحصل على آلاف المساهمات في الأسبوع، وهذا أكثر من أن أجاريه.

إن عالم شبكات الاتصال اليوم يشكل الأساطير الجماعية"[١٦٦].

شروق شمس ٦٩ تركيب رواية تعمل ضد الرواية، بواسطة شكل أكثر تقدما، ورغم عدم تقليديتها تسمح برؤية محنة شخصياتها وفهمها، من خلال الإيحاء بوجود "آلة زمن على الإنترنت" تتسلل إلى ممرات الثقافة المضادة، لتمنح القارئ شعورا كاملا بالسيطرة في طريقه إلى المغزى.إن كل ما في الرواية، من أفكار ومشاعر وقيم، يتفتح أمامنا، في معظم الوقت نحن بالكاد نلتفت للأنظمة الخفية التي تعمل من وراء ذلك كله، وبالتالي تصبح مواردنا الذاتية للتصور والربط غير كافية، ويكون وجود المغزى الفردي مهددا، لكن بعد تعريض تصوراتنا الخاصة لقوات النص المتشعب، نضطر لإعادة النظر، وتعديل نظام القيم المقترح من قبله بما يتفق ومقتضيات نظمنا، والنتيجة أننا نصل إلى فهم أفضل لمشاعرنا وقيمنا، والفهم خطوة لازمة لمراجعة الذات وتقدير قيمة التغير، وهذه ربما تكون أهم عملية تؤديها القراءة.

يثير انتشار الروايات التفاعلية على شبكة الإنترنت أسئلة ضرورية من مثل: لماذا ينشر كاتب رواية على الإنترنت، هل الروايات التفاعلية صالحة للنشر في كتاب، لماذا يقرأ المرء رواية تحتوي وصلات تشعبية؟ ما مدى العلاقة التعاونية بين المؤلف والقارئ؟ حاولت فيما سبق تأمل هذه الأسئلة وغيرها،

---

[١٦٦] انظر: موقع مكتب أخبار جامعة براون، أكتوبر١٩٩٦.

ومازالت الأفكار بحاجة إلى تقليب وتنمية، فالاتجاه نحو البصري جزء من نقاش كبير عن الأشكال الثقافية للمستقبل، والإعلام الإلكتروني يقترح إطار اتصال بلاغي يعيد الاعتبار للهامش ولثقافة الصورة، ولدورهما في دعم السيطرة على اقتصاد المعلومات وتقنيات سحب الانتباه وتشكيل الرأي العام، أو دفعه في اتجاهات بعينها لغايات محددة.

يوجد، في الوقت نفسه، أثر قمعي للكتاب، على أساس ظهوره الواضح، بوجوده المادي المستقر وكثافته اللغوية، الكتب، نتيجة لذلك، هي ماكينات لإرسال السلطة ونشر المركزية الثقافية، غير أن الكلمات على الصفحة المطبوعة تبقى المورد الأكثر فاعلية للتأمل الانتقادي من قبل المتلقي، خصوصا مع تقويض سلطتها بتعزيز هوامش النص المتشعب، النص الذي- سواء في الكتاب أو الشبكة- يمكن أن يحتل موقعا فعالا في نظام التداول الثقافي الحالي، ويسهم جديا في نقد منجز الذات الكاتبة، ومن ثمّ نقد شروط التفاعل الفكري مع المتلقي، للمشاركة في منظومة الاتصال بدور يفوق دور الكاتب الذي يجتر ذاته في واد، والمتلقي في واد أفضل.

*** نُشرت على موقع نسابا، ٢٣ نوفمبر٢٠٠٣.**

# أطياف الرواية الرقمية

## الأدب الرقمي

الرواية الرقميـــة[١٦٧] Digital Novel واحـــدة مـــن المصطلحات العامة التي انتشرت مؤخرا، في اتجاه منحها قالبـــا مفهوميا وحيدا ومتماسكا، على الرغم من التبـــاين الشـــديد فـــي وصف تصورها، غربيا وعربيا. ونظرا لجدة هذا المصطلح فـــي الاستخدام العربي يدور بين المهتمين به نقـــاش مســـتمر حـــول المقابل العربي المناسب لمفهومه، مع إرجاء حسم الخلاف بـــين

---

١٦٧- الرقمية والتناظرية مصطلحان يصفان العلاقة بين الإشارة وحاملها، ويشيران إلى طريقتين مختلفتين لتشفير المعلومات، إذ يستخدم النظام الرقمي Digital قيما منفصلة يمكن تمثيلها بأعداد ثنائية، أو برموز غير عددية كالحروف والأيقونات، لإدخال البيانات.. تشغيلها.. نقلها.. تخزينها.. أو عرضها. ويستخدم النظام التناظري Analog قيما متواصلة لتمثيل ظروف طبيعية كالضوء/ الصوت/ الحركة، وتحويلها إلى هيئة إلكترونية مطابقة. مصطلح الرقمية شائع في مجال هندسة الكومبيوتر والإلكترونيات، يُشار إليه غالبا بالسابقة -e، على الرغم من أن الأنظمة الإلكترونية ليست كلها رقمية، ويشير إلى طيف واسع من الأشكال والمحتويات التي تشترك في أن ناقلها الأساسي هو سلاسل من الآحاد والأصفار. تركيب هذا المصطلح مع أية مفردة أخرى لن ينتج سوى إضافات تظل في النهاية صيغا فضفاضة شبيهة بالمصطلحات. انظر:

Webster's Online Dictionary: http://www.websters-online-dictionary.org

Digitization: Is It Worth It?, Stuart D. Lee:

http://www.infotoday.com/cilmag/may٠١/lee.htm

وغيرهما من المراجع المذكورة في: الرقمية والرقمنة، عبير سلامة:

http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=٣٣٤٢

اختياراتهم بعدة طرق، إما إيثـــار الســـلامة باســـتعمال الأصـــل الأجنبي لتقنيات الرواية الرقمية: كرواية الهايبرتيكست و روايـــة الملتيميديا، وإما إعلان الحيرة بالتردد بين ترجمتين مختلفتـــين: كالرواية الرقمية و الإلكترونية، وإما -أخيرا والأكثـــر شـــيوعا- بالخلط بين أشكال مختلفة يمكن أن تندرج تحت مظلـــة الروايـــة الرقمية: كالرواية الخطيـــة.. التشـــعبية.. متعـــددة الوســـائط.. والتفاعلية.

**ضرورة ضبط النشـــاط المصـــطلحي لا تقتضـــي" جـــرد المصطلحات والتعابير المصطلحية المستعملة سابقا، مما يسهّل توحيدها وتحسينها"**(١٦٨) - فحسب- بل النظر في المصطلحات العامة ذات الصلة، وتقدير أن خصائصها تحدد بدرجة أو بأخرى نشاط ما يندرج في إطارها -بصـــرف النظـــر عـــن الأســـبقية ومحاولة التوحيد- وتحدده مؤقتا، لأن الإطار نفسه يعيد توزيـــع مادته بحركية مستمرة ومعقدة .

المصطلح الأكثر عمومية من الرواية الرقمية هو: "**الأدب الرقمي" Digital Literature**، ويختلف وصفه(١٦٩) بين الأدباء والنقاد المهتمين إلى حد كبير، فهو أية كتابة إبداعية:

---

١٦٨ - انظر: إشكالية وضع المصطلح المتخصـــــــص- توحيده وتوصيله وتفهيمه وحوْسَبَته، د. محمـــد الديـــداوي
http://www.arabswata.info/mag٢/archive/١/Researches/١.html

١٦٩ - انظر:
DIGITAL LITERATURE- From Text to Hypertext and Beyond, Raine Koskimaa:

١. تحتاج إلى كمبيوتر للوصول إليها.
٢. تستخدم تقنيات رقمية/ برمجيات بطريقة حيوية لا تنفصل عن مفهومها وطريقة توصيلها.
٣. سوف تتقلص، على الأقل، إذا تم تقديمها في هيئة غير رقمية، وفي أحسن تقدير، لا يمكن ترجمتها بفعالية بعيدا عن الهيئة الرقمية.
٤. تستخدم مفردات لغات برمجة ليس بصفتها أداة تقنية صافية منفصلة عن العمل الفني الظاهر، بل باعتبارها موضوعا جماليا في حد ذاته، كالكتابة على سبيل المثال بلغتيَ ألجول وبيرل للبرمجة[١٧٠].

---

http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml
What is Digital Literature, Raine Koskimaa:
www.uoc.edu/in٣/hermeneia/activitats/what_is_digital_literature.ppt
The State of Narrative in Computational Settings- How can the multilinear digital literature be read, *Rasmus Blok*:
http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/Rasmus%٢٠Blok.doc
The Interactive Diagram Sentence-Hypertext as a Medium of Thought, Jim Rosenberg:
http://www.cibersociedad.net/congres٢٠٠٦/gts/gt.php?id=١٠٤&llengua=en
Authoring as Architecture-Toward a Hyperfiction poetics:George Stuart Joyce:
http://skyscraper.fortunecity.com/dns/١٨٩/hyperf.html#_Toc٤٤٨٢٣٢٥١٠.

١٧٠- في سنة ١٩٦٨ نشر نويل آرنود Noël Arnaud كتاب ألجول Algol وكانت القصائد التي يضمها تعتمد على مفردات لغة ألجول للبرمجة مترجمة إلى الفرنسية. شعر ألجول شعر تجريبي خلافا للشعر المولّد عن طريق الكومبيوتر يفترض أن لديه قيمة شعرية خاصة به. لغة البرمجة في شعر ألجول لا تولد الشعر، بل هي القصيدة نفسها. مقارنة باللغات البشرية جميع لغات البرمجة محدودة جذريا بمفرداتها

ينطبق الوصف الأول على كل من:

"ظلال الواحد"[171]، "شات"[172]، "صقيع"[173] لمحمد سناجلة

"قصة ربع مخيفة"[174] لأحمد خالد توفيق

---

وتراكيبها، وألجول تزيد عن بقية اللغات، فهي لغة فقيرة تحد من حرية الكاتب، لكنها أصبحت ملعبا لشعراء وكتاب جماعة أوليبو Oulipo ( Ouvroir de littérature potentielle)، وتعني: "ورشة الأدب الممكن"، هؤلاء الشعراء يشبهون إلى حد كبير الهاكرز Hackers، الذين ولدت ثقافتهم في نفس العام الذي ولدت فيه أوليبو، ولديهم أهداف متشابهة لاستخدام التكنولوجيا بطرق إبداعية تشمل التخلي عن الحدود والأطر الجاهزة. ليس من المدهش إذن أن ثقافة الهاكرز أعادت ابتكار نوع شعر لغات البرمجة، لكن بدون معرفة إجراءاته التي اعتمدتها جماعة أوليبو. انظر:

*WORDS MADE FLESH- Code, Culture, Imagination- Florian Cramer:*

*http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/research/fcramer/wordsmadeflesh/.٥ -chapter_r/*

في سنة ١٩٩١ وفي مشاركة على أحد منتديات الإنترنت كتب لاري وول Larry Wall، مبتكر لغة بيرل Perl للبرمجة مقطوعة شعرية بشفرة بيرل، ثم تبعه عدد من مبرمجي بيرل بكتابة قصائد بنفس اللغة. وجمعت القصائد في مجلد بدعم من جماعة أوليبو. كانت القصائد نمطية قريبة من شعر الهايكو، عن الحب والطبيعة، مجرد أنها في شكل شفرة بيرل. لاري وول نفسه هاكر؛ فلغة بيرل مقتبسة من لغات برمجة قديمة، مثل لغة سي C وسد SED وآوك AWK ويونيكس شيل UNIX SHELLوبعض الأدوات واللغات البرمجية الأخرى، وتستخدم بيرل للنمذجة السريعة PROTOTYPING وتطوير الأنظمة وأدوات البرمجيات وقواعد البيانات وبرمجة الشبكة العالمية. انظر: موقع بيرل الرسمي على الإنترنت WWW.PERL.COM

١٧١ - انظر: www.sanajlehshadows.٨k.com

١٧٢ - انظر: http://www.arab-ewriters.com/chat/

١٧٣ - انظر: http://www.arab-ewriters.com/saqeer/

١٧٤ - انظر: http://www.angelfire.com/skr/mystory

"احتمالات"[١٧٥] لمحمد شويكة

" الكنبة الحمرا"[١٧٦] للسيناريست بلال حسني

" سيرة بني زرياب"[١٧٧] للشاعر محمد الفخراني

"على قد لحافك"[١٧٨] للمدونين سولو/ جيفارا/ بيانيست[١٧٩].

بقدر ما ينطبق على النسخة الإلكترونية من رواية: (جوع) لمحمد البساطي[١٨٠]، ورواية: (شكشوكة) لمحمد الأصفر[١٨١]. في حين ينطبق الوصف الثاني والثالث على الجميع، عدا الروايات الورقية والمرقمنة لغرض النشر والقراءة على مواقع الإنترنت، على الرغم من صعوبة تصنيف الكل ضمن مصطلحيّ التشعب والتفاعل، حسب مفهومهما المذكور لاحقا على الأقل، وضمن مصطلح رواية -حسب المفهوم

---

١٧٥ - انظر: http://chouika.atspace.com/Page١.htm

١٧٦ - انظر: http://knbahmra.blogspot.com

١٧٧ - انظر: http://banizeryab.blogspot.com/

١٧٨ - انظر: http://levafak.blogspot.com/

١٧٩ - Solo
http://www.blogger.com/profile/١٦٦٢٨٤١٠٣٥٤٩٥١٦٩٩٨٦٧
Guevara
http://www.blogger.com/profile/١١٦١٥١٠٠١٥٤٦٥٠٧٠٦٣٧٤
Pianist
http://www.blogger.com/profile/٠٩٤٣٠١٣٦٨٦٦٧٩٧٧٠٥٢٠٥

١٨٠ - انظر الرواية:
http://www.al-kalimah.com/data/٢٠٠٧/٥/١/Mohmedbasaty.xml

١٨١ - انظر الرواية:
http://www.al-kalimah.com/data/٢٠٠٧/١١/١/Asfar-Novel.xml

الشائع–، فروايات سناجلة لا تتجاوز كما وتشكيلا للمحتوى حجم نوفيلا، وما اختار له أحمد خالد عنوان "قصة" يفوق حجم رواية ورقية مما يُنشر حاليا، واشويكة يضيف لاحتمالاته عنوانين آخرين، الأول: (سيرة افتراضية لكائن من زماننا) والثاني: (قصة ترابطية).

صعوبتان مصدرهما الاختلاف المعهود والمتوقع في تصورات النقاد ومرجعياتهم الثقافية، تتعلق بهما صعوبة تصنيف هذه الأعمال فرعيا تحت أشكال الرواية التقليدية، كأن نقول: "رواية رقمية واقعية" أو "رومانسية"، إلخ التصنيفات (ما قبل الرقمية) بفلسفاتها وتقنياتها المختلفة.

ينطبق الوصفان، الثاني والثالث أيضا، على الرغم من إمكانية تحويل هذه "الكتابة" إلى هيئة غير رقمية، فعلى سبيل المثال قام الروائي محمد سناجلة بتحويل روايته الرقمية الأولى: "ظلال الواحد" إلى هيئة ورقية، وبعض التقنيات الرقمية التي استخدمها في روايتيه الأخريين يمكن تصميمها في دورية أو كتاب، وفي المقابل يمكن طباعة "احتمالات" اشويكة، لتصبح نصا تجريبيا مألوفا إلى حد ما في العالم الورقي، ويمكن طباعة " قصة ربع مخيفة" لمحمد خالد توفيق –وغيرها من الروايات التي تعتمد على أسلوب "اختر النهاية التي تريدها"– في كتاب ينقسم من المنتصف مثلا، بحيث يستطيع القارىء الاكتفاء بقراءة النصف الأعلى من كل صفحة ليصل إلى النهاية السعيدة، أو قراءة النصف الأسفل ليصل إلى النهاية الحزينة.

صعوبة التصنيف التقليدي والتحويل الممكن إلى هيئة ورقية واردان في هذه المرحلة الابتدائية، من عمر الرواية العربية على شبكة الإنترنت، وبالمثل: قلق المفاهيم الأساسية للتأليف ومقاربة النصوص نقديا، عشوائية استخدام الوسائط المتعددة، ومحدودية الاستفادة من إمكانات الوصل المتشعب. ذلك كله وارد، يشير بإلحاح إلى الحاجة المستمرة لإعادة التفكير في كيفية السرد، وإلى الرغبة في تأسيس تجربة قراءة تختلف عن قراءة الرواية في مطبوعة ورقية.

لعل هذه التجربة المختلفة أهم جانب إيجابي في الأدب الرقمي، بخاصة التفاعلي الذي يقتضي التفكير في الاحتمالات المتعددة للأحداث ومواقف الشخصيات أثناء القراءة/ الكتابة، ويشجع على طريقة متكاملة لممارسة الإبداع بصفته سببا لا نتيجة نهائية. أكثر المهتمين بالأدب الرقمي يقاومون تصنيف الأعمال في أنواع محددة، لكنهم يتفقون على أن هذا المصطلح يمثل مظلة عريضة تندرج تحتها أطياف متمايزة، أهمها: الأدب الخطي، الأدب التشعبي، الأدب متعدد الوسائط، الأدب التفاعلي، الأدب المشفر (بلغات برمجة)، المدونات.

## الوصل المتشعب والنص

يشمل مصطلح الأدب الرقمي: الرواية/ القصة/ السيرة الذاتية/ المسرحية/ المقالة/ القصيدة، وأطيافه المتمايزة صالحة لاستيعاب أي من هذه الأنواع الأدبية -صافية ومختلطة- طالما

اعتمدت على تقنيــة الوصــل المتشــعب Hyperlinking، أو حضرت في فضاء الإنترنت الذي يُعتبر النظام/ النص المتشــعب الأكبر.

عندما نسمع تعبير الوصل المتشعب نفكر مباشــرة فــي العناوين URLs الخارجية والداخلية التــي توجــد فــي جميــع صفحات الإنترنت، ونعتبرها مجرد إجراء بسيط نستخدمه تلقائيا بنقرة على الماوس أو لوحة المفاتيح، على الــرغم مــن كونــه الأساس الأهم في لغة توصيف النص المتشعب HTML[١٨٢]، أو اللغة التي يُكتب بها النص المتشعب Hypertext؛ لأنــه يعنــي القدرة على التنقل من مستند إلى آخر موجود في الدليل نفسه على صفحة إنترنت، أو من مستند إلى آخر موجود في دليل مختلــف على الصفحة نفسها، أو من مستند إلى آخر موجود على صــفحة في موقع مختلف، افتقاد هذه القدرة جزئيا سيعني عدم الوصــول إلى النتائج المرجوة بسرعة وسهولة، أما افتقادها كليا فقد يعنــي موت الإنترنت.

---

١٨٢ - لغة توصيف النص المتشعب HTML هي اللغة المستخدمة لإنشاء صفحات الإنترنت وتصفحها بواسطة النقر على نصوص أو أيقونات تُدعى الوصلات التشعبية Hyperlinks ، ولا تعتبر هذه اللغة لغة برمجة بالمعنى المتعارف عليه للغات البرمجة، كما أنها لا ترتبط بنظام تشغيل معين، بل تُفسر ويتم تنفيذ تعليماتها مباشرة من قبل متصفحات الإنترنت.

تمت ترجمة مصطلح Hypertext عربيا إلـــى: الـــنص المتفرع[183]، النص الفائق[184]، النص المترابط[185]. واختـــرتُ [186] ترجمته (سنة٢٠٠٣) إلى: النص المتشعب، اعتمادا على أن معاني التشعب: (الانسياب والتفرق واللاخطية والانتشـــار علـــى مستويات مختلفة) تتضمنها معاني السابقة Hyper (مفرط، فـــوق القياس، موجود في أكثر من ثلاثة أبعاد، متصل بغير نظام)[187]، وعلى انتشار استخدام "النص المتشعب" و "الوصلات التشـــعبية" في المواقع العربيـــة المكرســـة لأنظمـــة تشـــغيل الكومبيـــوتر والبرمجيات.

---

١٨٣ – انظر: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، د. حسام الخطيب، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٦.

١٨٤ – انظر: العرب وعصر المعلومات، د. نبيل علي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٤.

١٨٥– انظر: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٥.

١٨٦ – انظر: النص المتشعب ومستقبل الرواية، عبير سلامة:
www.nisaba.net/٢y/studies٢/studies٢/hyper.htm

١٨٧ – انظر:
http://dictionary.cambridge.org/results.asp
http://dictionary.reference.com/browse/hYPER
http://www.etymonline.com/index.php?search=Hyper&searchmode=none
http://٦٥.٦٦.١٣٤.٢٠١/cgi-bin/webster/webster.exe?search_for_texts_web١٨٢٨=Hyper
http://www.askoxford.com/concise_oed/hyper?view=uk
http://encarta.msn.com/encnet/features/dictionary/DictionaryResults.aspx?refid=١٨٦١١٦١١٩٥٤٧

ورجح اختياري (مـؤخرا) افتراضـي مشـابهة بنيـة "التشعب" لبنية "الريزوم" التي تعني أن يكون الكتـاب/ الـنص/ المرء/ الشيء:

- خطًا لا نقطة، حركة في الاتجاه تشكل بُعدا مختلفا.
- بينياً انتقاليا، لا يقبل الموضعة بين طرفين، كالعشب يملأ الفراغات، يفيض عن الحدود، وأحيانا عن الحاجات.
- متعددا لا يحيل بسهولة إلى واحد أو مجموع.
- خريطة لا أثرا (رسما أو صورة فوتوغرافية).
- رحالا لا متوطنا.
- جحرا، تتشعب مسالكه وتتمايز وظائفها.
- ممارسا للنسيان بذاكرة قصيرة المدى (ذاكرة- ضد)[١٨٨].

يمكن أن يشير مصطلح النص المتشعب -مفهوميا- إلى الوصلات نفسها، باعتبارها بيانات خفية تُميز **عادة** بلون أزرق، أو إلى أي امتداد للنص يظهر على الشاشة، سواء في النافذة عينها أو في نافذة/ نوافذ جديدة، هذا هو الاستخدام المشهور للمصطلح، ويمكن أن يشير أخيرا إلى أي نص مستقل يتشكل نتيجة استخدام الوصلات بغرض التصفح العشوائي، كالنص الذي يتشكل على سبيل المثال من رسالة وفقرة في مقالة وقصيدة وجملة إعلانية ولوحة فنية، إلخ[١٨٩].

---

١٨٨ - انظر الفصل الثالث.

١٨٩ - انظر الفصل التاسع.

عرّفتُ النص المتشعب آنذاك -في إطار حديث عن الرواية التفاعلية -بأنه: "النص الذي يُستخدم في الإنترنت **لجمع المعلومات النصية المترابطة**، كجمع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة. وذلك **باستخدام وصلات**/ روابط **تكون دائما باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن**"[١٩٠].

وأثار هذا التعريف اعتراضين وجيهين أحدهما: بسبب استخدامي الرسوم/ الجداول/ الصور/ الصوت لتوضيح جملة "جمع المعلومات **النصية** المترابطة"، والاعتراض الآخر: تقريري أن الوصلات "تكون **دائما** باللون الأزرق"، وأستطيع اليوم إضافة اعتراض ثالث على الجملة الأخيرة في تعريفي الذي يحتاج إلى توضيح ومراجعة أحيلهما إلى هذه الوصلة[١٩١].

---

[١٩٠] - انظر الفصل السابق.

[١٩١]- ١- جميع الوحدات النصية/ الأيقونية/ الجرافيكية التي تظهر على صفحات الإنترنت هي في الأصل لغة مفرداتها مجموعة من الوسوم TAGS التي تكتب في ملف نصي ثم تحفظ بامتداد html لتعرض بعد ذلك على أحد متصفحات الإنترنت، مثل:Internet Explorer ، ولإدراج وصلة تشعبية في أية صفحة لا نحتاج إلا لكتابة كلمة/ تعبير/ اسم موقع أو ملف- توجد به صور وجداول إلخ- بين الوسمين </ >...< > مع تحديد مواقع الملفات والقيم والخواص المناسبة للوسوم.

كل ما يوضع بين هذين الوسمين الرئيسيين نص يتحول تلقائيا على شاشة المتصفح إلى وصلة تشعبية، قد تكون: كلمة، صورة، زرا، رسما بيانيا، ملفا موسيقيا، عنوان بريد إلكترونى، سوف تتغير بعض التفاصيل بالطبع لكن المبدأ في جميع الحالات ثابت. النص المتشعب إذن يجمع في الحقيقة "معلومات نصية مترابطة"

وراء كواليس المتصفحات في ملفات يصعب على القاريء العادي -إن توصل إليها- فهمها أو على الأقل وضعها في سياق ذي مغزى يفيده أثناء نقره على "وصلات/ روابط تكون دائما باللون الأزرق "، تلك الجملة التي اعترض عليها د. محمد أسليم مُحقا، لذلك استبدلت "عادة" بـــ "دائما" في الفقرة أعلاه، وإن احتاجت مسألة الألوان مع ذلك إلى توضيح.

٢- الألوان القياسية للوصلات التشعبية هي :

الوصلات الجديدة: زرقاء

الوصلات التي تم النقر عليها: بنفسجية

الوصلات النشطة: حمراء

وينبغي أن يتوفر للوصلات القياسية عنصران:

- أن تكون زرقاء: يعرف معظم المستخدمين أن الكلمات زرقاء اللون وصلات تشعبية.

- أن تكون تحتها خطوط: الوصلات الزرقاء ليست كافية. ينبغي أيضا أن تكون مؤكدة بخطوط تحتها حتى توجه المستخدمين للنقر عليها، وإلا فمن الممكن أن يُساء فهمها وأن يضيع الوقت في البحث عن مكان النقر.

- الوصلات الأيقونية أو الجرافيكية/ الأزرار حالة خاصة: فهي تحتاج لأن تؤكد بوصلة زرقاء، فليس من الواضح دائما للمستخدمين أن صورة ما تشكل وصلة يمكن النقر عليها. المستخدمون المترددون على الموقع أو الخبراء هم الذين يهتمون بتحريك الماوس على الصور ليروا إن كان بمقدورهم النقر عليها أم لا[١٩١].

الألوان غير القياسية للوصلات مُربكة -بتعبير كريستوفر بومان- ويعتبر استخدامها من أكثر الأخطاء الشائعة في تصميم صفحات الإنترنت، إذ يضيع وقت المستخدمين في محاولة اكتشاف أين ينقرون، في حين يقضون وقتا أقل في القراءة والتفاعل مع الموقع، والأسوأ أن يصيبهم اليأس من العثور على المحتوى الذي يريدونه، فينصرفون عنه سريعا[١٩١]. لكن من الذي اتخذ القرار بشأن تلك الألوان القياسية وهل لابد من استخدامها "دائما"؟

كان اللون الأزرق يستخدم بالفعل في التطبيقات الأولى من النص المتشعب، غير أن الألوان لم تكن مستخدمة في المتصفحات عندما ابتكر تيم بيرنرز لي متصفحه الأول WorldWideWeb سنة ١٩٩٠[١٩١]، فاستخدم درجات مختلفة من اللون الرمادي، وإن بدا اليوم لكثيرين أنه هو الذي اتخذ ذلك القرار العفوي، لكنه ينفي ذلك في معرض رده على سؤال بهذه الصدد:

"ليس هناك من سبب لاستخدام اللون الأزرق، لتمييز الوصلات: إنه مجرد اختيار تلقائي. أعتقد أن أول متصفح كتبته استخدم الخطوط لتمثيل الوصلات بصفتها شكلا للتأكيد الإضافي لايستخدم كثيرا في المستندات الفعلية. جاء الأزرق عندما أصبحت المتصفحات ملونة، لا أتذكر أهو الذي استخدم الأزرق أم لا. تستطيع تغيير الاختيارات التلقائية (الافتراضية) باستخدام بدائل أخرى في معظم المتصفحات، وبالتأكيد في مستندات النص المتشعب، وطبعا باستخدام صفحات الأنماط الانسيابية. هناك أمثلة كثيرة لصفحات أنماط تستخدم ألوانا مختلفة. تخميني هو أن اللون الأزرق هو أكثر لون قاتم وبالتالي أقل الألوان تهديدا للوضوح. استخدمت اللون الأخضر كلما استطعت في تصميم المتصفح الأول WWW، بسبب طبيعيته ولأنه مريح كما يُفترض. روبرت كيليو Robert Cailliau جعل أيقونة المتصفح(WWW) متعددة الألوان لكنه اختار الأخضر لأنه كان يتصور حرف دبليو في ذهنه أخضر اللون"(١٩١).

عندما استخدمت الألوان كانت هناك متصفحات أخرى متاحة مثل: ميداس Midas ١٩٩٢، موزاييك Mosaic ١٩٩٣، لينكس Lynx ١٩٩٣، أرينا Arena ١٩٩٣، متصفح موزاييك على سبيل المثال استخدم اللون الأزرق للوصلات التي لم يُنقر عليها، لأنه كان اللون الأكثر دكنة بعد الأسود بين ١٦ لونا قياسيا في الأنظمة المبكرة، واللون الأحمر لتعريف الوصلات النشطة، وأخيرا اللون البنفسجي للوصلات التي تم النقر عليها.

سياسة الوصلات الزرقاء إذن مقياس افتراضي، ليست مقياسا فعليا، ومع ذلك انتقل مفهومها إلى كل المتصفحات ببساطة، لأن موزاييك ابتكرت سياسة. السياسات ليست مقاييس. السياسات نماذج/ عادات اجتماعية تم قبولها وأصبحت قواعد مفترضة، في حين أن ما ينبغي الاهتمام به أكثر هو أن تكون الوصلات واضحة يسهل تمييزها عن بقية أجزاء المحتوى وعن لون الخلفية، فمن السهل فقدان الرسالة مع تصميم مفرط للموقع، لأن كل عنصر إضافي يشتت ذهن الزائر بعيدا عن محاولة العثور على شيء مفيد(١٩١).

٣- هل يمكن اعتبار مراسي الوصلات التشعبية أو ما تقود إليه عند النقر عليها هوامش على متن؟ اعتدنا في النصوص الورقية التأشير بالمحو على كلمات ظاهرة، استخدام مساحات الفراغ، فيضان النص لما وراء حدوده التقليدية، الإشارة لسياق لا يستطيع القارىء الوصول إليه بطريقة أخرى، والتقديم الضمني أو الصريح للنص بصفته غريبا، إما لأنه أستعير- بالتناص مثلا- من موضع آخر، وإما لمجرد كونه

## أطياف تحت مظلة

إذا استعرنا مظلة "الأدب الرقمي" السابق ذكرها -مستبدلين مفردة الرواية بالأدب- نستطيع اقتراح مفهوم للرواية الرقمية مجمله أنها: **نوع أدبي جديد نشأ بعد إنتاج أجهزة الكومبيوتر الشخصي وتطور برمجياتها، ثم تمايز فرعيا بتأثير شبكة الإنترنت، ليمثل اليوم مظلة عريضة تنطوي تحتها أطياف متعددة، يمكن تمييزها مؤقتا على النحو التالي:**

**١- الرواية الرقمية الخطية**

**٢- الرواية التشعبية:**

---

غامضا. أدت هذه الأساليب- وتؤدي- إلى تقويض القابلية الاستطرادية للنص الأدبي، مع تصدير الحرمان وعدم الإشباع كمصدري إنتاج لشعريته، يؤكدان وجوده بصفته: شظية من كلٍ يصعب الوصول إليه، ومبدأ نصيا من وحدة وكمال محطمين.

النص المتشعب Hypertext وسط مثالي لتجسيد هذا المبدأ، فشكل النصية التي يتبناها عبر الوصلات متشظٍ بوضوح، وكل شظية تشير إلى كلٍ مؤقت، تجريبي، وليس سابقا في الوجود لأيٍ من أجزائه، لكنه بخلاف النص الورقي لا يفرض نظاما هيكيليا، يرتبط فيه المتن الأساسي للنص بمجموعة ثانوية من الهوامش والفهارس والملحقات، هذا التراتب القمعي شديد الغموض أحيانا في ممرات النص المتشعب وانعطافاته، وغائب في أكثر الأحيان.

ومن هنا ينبغي مراجعة فكرة اعتبار مراسي الوصلات هوامش على متن، لتعارضها مع جوهر مفهوم النص المتشعب، فالكم الهائل من الاختيارات التحويلية والبدائل - التي تسمح بها الوصلات- يعني انفتاحا وسعة لنوافذ الرؤية والاختيار، انفتاحا وسعة: يتجسدان في تغيرات الشاشة بين النوافذ والأطر المنبثقة، ويقترحان نوعا من الاتصال البلاغي يعيد الاعتبار بحق للهامش ولدوره المستلب في دعم السيطرة على اقتصاد المعلومات، عن طريق مقاومة فوقية إرسال السلطة ونشر المركزية الثقافية، وخطية تقنيات جذب الانتباه وتشكيل الرأي العام، أو دفعه في اتجاهات بعينها لغايات محددة.

٢-١- النصية

٢-٢- متعددة الوسائط:

٢-٢-١- المرئية

٢-٢-٢- المسموعة

٣- التفاعلية:

٣-١- النصية

٣-٢- متعددة الوسائط

٣-٣- الافتراضية

## ١- الرواية الرقمية الخطية Linear Digital Novel

رواية ورقية مجموعة في- أو منقولة إلى- هيئة رقمية للقراءة على شاشة الكمبيوتر أو صفحات الإنترنت بدون أن تشكل تقنية الوصل المتشعب، أو الوصلات التشعبية، جزءا حيويا من مفهومها وطريقة توصيلها. مثل روايتي البساطي والأصفر المذكورتين أعلاه، ومثل روايات الطاهر وطار وتركي الحمد ومئات أخرى وجدت طريقها إلى مكتبات إلكترونية على مواقع عربية شخصية ومنتديات[١٩٢].

١٩٢- المكتبات الإلكترونية الشخصية من أهم تأثيرات الإنترنت على معدلات القراءة وتوزيع الكتاب الورقي، المتدنية في العالم العربي، لكن إتاحة التحميل منها بدون قيد يثير إشكالات قانونية معقدة تتعلق بحقوق التأليف والنشر.

٢- الرواية التشعبية Hyper Novel

**رواية تمثل الوصلات التشعبية- مهمـا كـان لونهـا وشكلها ومحتواها أو مراسيها التي تنفتح عليها- شرط وجودها وبقائها.** وتعتبر روايات الأردني محمد سناجلة و"قصة" المغربي محمد اشويكة - إذا تجاوزنا التصنيف التقليـدي- مثـالا لهـذه الرواية بتقسيماتها المختلفة، فالقارئ ليس مضـطرا إزاءهـا لأن يتبع مسارا خطيا من البداية للمنتصف حتى النهاية، كما هو حاله مع الرواية الورقية حتى تلك التي تستخدم تقنيات سرد لا خطية: (كالفلاش باك والاستباق)، لأن الوجود المادي المسـتقر للكتـاب بتأثيره القمعي يجعله يقلب الصفحات بالترتيـب مـن الغـلاف للغلاف.

وتنقسم الرواية التشعبية إلى:

٢-١- رواية تشعبية نصية Textual Hyper Novel

**تعتمد على الكلمات وحدها، فلا تنفتح وصلاتها التشعبية إلا على نصوص يتراواح حجمها بين جملة وفصل كامل.** يمكـن للقارئ قراءة الفقرة الأولى من الرواية، كمثال، وتجذبه في تلـك الفقرة وصلة تبرز شخصية ما، فينقر عليها لينتقل إلى معلومـات مرجعية تحيط بتكوين الشخصية أو تفاصيل دورها فـي حبكـة الرواية، ويستطيع العودة إلى الفقرة الأولى إذا لـم تكـن هنـاك وصلات أخرى في مرسى الوصلة الأولى، أو إذا وُجِـدت ولـم تقنعه باتباعها.

**٢-٢- رواية تشعبية متعددة الوسائط**

**تتعدد وصلاتها ما بين الكلمات، الأصوات، الصور، مقاطع الفيديو، والجرافيكس، ولكل من هذه الوصلات دور في التشكيل الروائي وفي تفعيل دور القارىء وبالتالي تجربة القراءة.**

يعتمد النوع الشائع من الروايات متعددة الوسائط (حتى الآن) على نمطين من أنماط الخبرة الحسية: الرؤية والسمع، لذلك تُقسم عادة إلى:

**٢-٢-١- الرواية المرئية Visual Novel**

ترتكز على صور أو رسومات للشخصيات والأشياء المؤثرة في حبكة الرواية، ومقاطع فيديو للأماكن التي تقع فيها الأحداث، بعض نماذجها أقرب ما يكون إلى مجلة مصورة، ومنها ما يشبه فيلما ينتشر النص على مشاهده.

**٢-٢-٢- الرواية المسموعة Sound Novel**

تتفق مع الرواية المرئية في آلية قراءتها، لكنها تختلف بتركيزها على النص والموسيقى مع تهميش الصور والرسوم ومقاطع الفيديو.

### ٣- الرواية التفاعلية Interactive Novel

رواية قيد الكتابة أو التشكيل، يشترك في إبداعها أكثر من مؤلف. لا تُقرأ بأسلوب خطي، وتمنح القراء اختيارات التوجه لنقاط مختلفة في النص، وتشكيله عمليا بالاشتباك معه سواء للتعليق أو الإضافة.

ويمكن التمثيل عربيا لهذا الطيف بروايتيّ: (على قد لحافك) للمدونين المصريين سولو/ جيفارا/ بيانست، و(الكنبة الحمرا) للسيناريست والمخرج المصري بلال حسني. فالرواية الأولى: "لعبة مارسها ثلاثة لا يعرفون إلى أين ستذهب بهم خطوط الرواية وعلى كل واحد أن ينسج و يكمل ما كتبه السابق له دون تخطيط مسبق، والقارئ للرواية يعلم هذا أيضاً من خلال مقدمة الرواية، بنهاية الفصل الأول أو (التدوينة الأولى) على كاتب الفصل الثاني أن يغزل المزيد لإكمال اللحاف، اسم الرواية مأخوذ من هذه الفكرة، إلى أين وإلى متى ستستمر في غزل خيوط لحافك تبعاً للمثل الشعبي القائل: (على قد لحافك مد رجليك)، وبالتالي على: (قد خيالك مد روايتك)، ترك التعليقات من القراء مفتوحة على فصول الرواية فصل تلو الفصل كانت قياساً لمدى انخراط قراء المدونات في اللعبة"[١٩٣].

و(الكنبة الحمرا) لعبة أكثر جموحا، تبدأ بهذا التقرير المحزن: "العام الماضي قامت ماما بالموت فجأة وبدون مبررات،

---

١٩٣ - شريف زهيري (سولو) في رسالة شخصية.

**وأخذت كل حاجة معاها كتذكار أرضي، تاركة لي كنبتها الحمرا، وهأنذا أجوب البيوت المؤجّرة حاملا كنبتها.. أو تحملني هي"،** لكن تلميحاتها الماكرة لفكرة الحقيقة المزيفة، أو ما فوق الحقيقة Hyperreality، يجعل القارىء متسائلا باستمرار عما إذا كان ما يُحكى حقيقة أم خيالا، على الرغم من وجود أسماء حقيقية وإعلانات عن فعاليات ثقافية واقعية وعروض جادة لشراء الكنبة. تجاوز هذا التساؤل يقود القارىء إلى التفاعل مع التشكيل الروائي الذي تتشعب مساراته في كل اتجاه: "مكتوب على طرف الكنبة"، "استند ع الكنبة"، "أميرة خطيبتي"، "أقوم م الكنبة وأقعدهم"، الـــ قاعدين على الكنبة"، وهم آلاف يكشف مرورهم عدد الزوار.

يمكن أن تكون الرواية التفاعلية:

**٣-١- نصية**

قوامها الكلمات فحسب، سردية تقدم سلسلة من الأحـــداث التي تتوزع في مسارات متعددة لكل منها حبكته، مغزاه، ونهايته الخاصة.

**٣-٢- متعددة الوسائط**

تستخدم بالتوازن مع النص واحدا - أو أكثر- من العناصر البصرية/ الصوتية/ الثابتة/ المتحركة.

**٣-٣- افتراضية Virtual Novel**

يمكن فهم الرواية الافتراضية بصفتها شكلا جماليــا مـــن أشكال التعبير الثقافي ينتجه روائيـــون وفنـــانون ومبرمجـــون:

محترفون وهواة، مثل روايات: أحمد خالد توفيق، أو بصفتها لعبة كمبيوتر تنتجها الشركات التجارية[١٩٤]، كلعبة: Myst، ودور النص فيها هامشي بالنسبة إلى المؤثرات المرئية والمسموعة، لكن المصطلح في الاستخدام العام يشير إلى رواية ألعاب تفاعلية Interactive Gameplay Novel، تُنتج بواسطة برنامج محاكاة لبيئة عالم افتراضي (VWE)[١٩٥]، كما في لعبة: "هلال"[١٩٦]، عالم له شروطه الخاصة، أسراره، وصراعاته التي يعرف اللاعب مسبقا دوره فيها، ولديه إمكانية التفاعل مع الشخصيات الأخرى والتأثير في البيئة بما يخدم غايته.

سيبدو هذا التقسيم لأطياف الرواية الرقمية تعسفيا، إن لم نضع في اعتبارنا اختلاف تقدير مفهوم النص المتشعب ومدى "التفاعلية" Interactivity، هل تتحقق بمجرد استخدام تقنية الوصل المتشعب في النص؟ أم باشتباك القارىء مع النص بفعل (الإضافة، الحذف، التعديل، إلخ)؟. وهو- التقسيم- تعسفي، إن لم تكن غايته السعي لمفهوم ضد يتسق أكثر مع فعل الإنترنت: إعادة توزيع مستمرة لألحان ثقافية متباينة ومتعددة.

---

١٩٤- انتشرت الرواية الافتراضية تجاريا منذ الثمانينات، لكنها تعتبر حاليا تيارا ثابتا من الأعمال الجديدة التي ينتجها عشاق الرواية التفاعلية عموما، باستخدام أنظمة متطورة ومتوفرة مجانا على الإنترنت.

١٩٥- Virtual World Entertainment

١٩٦- http://www.hilaal.net/Arabic/Gamazine.htm

إعلان أننا نعيش في ظل ثقافة مختلطة، بتوزيع جديد، أصبح كليشيها بتعبير ليف مانوفيتش[١٩٧]، "نعم، نعيش. لكن هل من الممكن أن نذهب لما وراء هذه الحقيقة البسيطة؟ هل نستطيع التمييز بين أنواع مختلفة من الجماليات المُعاد توزيعها؟ ما العلاقة بين توزيعاتنا الجديدة المصنوعة بأدوات رقمية وتلك الأشكال السابقة مثل الكولاج والمونتاج؟"[١٩٨] هل هناك معنى لحرصنا على إبداع أعمال كاملة، ونهائية، ما دامت هذه الأعمال سوف تُجزأ، وتتحول بفعل الإنترنت إلى وحدات في كلّ يفوقها أهمية وتأثيرا؟

تبدو الحاجة إلى تقبل أن الرواية الرقمية بأطيافها المتمايزة مجرد مجموعة من الوحدات التي سيُعاد توزيعها مرارا- شرطا جماليا يدعونا إلى اللعب بجدلية الوحدة والكل في

---

١٩٧- ليف مانوفيتش Lev Manovich فنان وكاتب ومبرمج ولد في موسكو وانتقل إلى مدينة نيويورك سنة ١٩٨١ ليحصل من جامعتها على درجة الماجستير، ثم الدكتوراه- من جامعة روشيستر- التي تتبع فيها تحت عنوان هندسة الرؤية The Engineering of Vision جذور ميديا الكومبيوتر منذ سنة ١٩٢٠. يعمل حاليا أستاذا في قسم الفنون المرئية بجامعة كاليفورنيا- سان دييجو، ومديرا لمعمل التحليل الثقافي في معهد كاليفورنيا للمعلومات. تحظى عروضه الفنية ومقالاته بتقدير عال داخل أمريكا وخارجها، ومن أهم كتبه: لغة الميديا الجديدة وسينما ناعمة. انظر:
www.manovich.net
The Language of New Media:
http://www.manovich.net/LNM/index.html
Soft Cinema :http://www.softcinema.net

١٩٨- انظر:

Generation Flash: http://www.manovich.net

أعمالنا الخاصة وأعمال الآخرين، وإلى اعتبار أي تقسيم/ تأطير محاولة قيد التعديل لتأمل ظاهرة الأدب الرقمي وجمالياتــه التــي تجسد حساسية ثقافية مختلفة لدى جيل جديد: جيل لا يعنيه ما إذا كان عمله سيُدعى أدبا أم تصميما فنيا، لا يعنيه النقد الإعلامــي ولا نماذج الميديا التجارية التي "تقولب" الأدباء والفنــانين، بــل يبتكر أنظمته الثقافية الفريدة، يستخدم التصميم الفني المتكامل أداة لخلق إحساسه بالحقيقة وتقنيات الرقمنة- التواصل أداة للظهــور والتمكين(١٩٩).

***مشاركة في ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي "الرواية العربية الآن"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، فبراير٢٠٠٨.**

---

١٩٩ – بعض الجمل لمانوفيتش وإن كان سياق الفقرة مختلفا عن مواضع الجمل في مقالته "وميض جبل" وعن سياق المقالة كلها إلى حد ما.

# أشباح نصّية

## السرود الرقمية بين جسد الكتاب وروح التفاعلية

## (١)

يستدعي باحثو النصية الرقمية مفهوم السرد بتوسع، وهناك فكرتان تسيطران على هذا الاستدعاء: **الأولى** تقدم النص الرقمي بوصفه نصا **سرديا** محدودا يحتوى على عدد غير محدود من القصص، وتفترض أنه ما دام تشعبيا فهو تفاعلي، إن لم يكن مُطلقا فبدرجة ما. وتقدم الفكرة الأخرى السرد الرقمي بوصفه وسطا **تفاعليا** يسمح للقارئ بأن يكون شخصية فاعلة تعيش في عالم القصة، وتفترض أن أي تبديل لمجموعة من الوصلات التشعبية سينتج سردا متماسكا.

تأطير شيء بوصفه شيئا آخر عملية شائعة، تتم عن طريق استعارة مفاهيم من مجال المصدر: (السرد) إلى مجال الهدف: (النص الرقمي)، ولأنها عملية مُريحة نستطيع فورا استعارة المعنى الضيق للسرد: (نص يُحكى بواسطة كلمات)، أو استعارة المعنى الأوسع: (قصة تُحكى بواسطة أي شيء: نص، أغنية، صورة، فيلم، عرض مسرحي، لُعبة، إلخ)، بل نستطيع لمناسبة أغراض هذه الورقة أن نتوسع في المعنى أكثر فنقول: إن السرد ***قصة تُحكى أو تُقدم بواسطة شيء واحد أو مجموعة أشياء.***

ونستخلص من التوسعة أن النصوص الرقمية سرود كاملة الأوصاف، وتفاعلية بكل تأكيد، لأن المؤلف "**يلعب**" بصحبة النص والقارئ معا، ثم نمضي- لو شئنا- للمهمة التالية منطقيا، وهي تحليل سردية نص تفاعلي بالتمييز بين ما يُحكى: (القصة) وكيف يُحكى: (الخطاب). **نقطة نهاية الورقة.**

ليست هذه غاية الورقة، إنما الغاية مناقشة العلاقة بين التفاعلية والسرد متعدد الخطية، من منطلق أن إمكانية عزل النص الرقمي عن وسيطه المتشعب -ونشره في كتاب ورقي/ خطي- تجعل من تلقيه باعتباره "***سردا تفاعليا***" مفارقة كبرى تحتاج إلى حل.

ما الذي يجعل تجربة قراءة النص الرقمي **تشبه** تجربة قراءة النص الورقي متعدد الخطية؟ ***هل يمكن أن يكون هناك بالفعل شيء يُدعى السرد التفاعلي؟*** هل نستطيع استخدام مفهوم اللعب كوحدة قياس للتفاعلية؟ وما الذي يعنيه تحديدا مفهوم اللعب؟ هل يمكن لرواية الألعاب الافتراضية أن تساعد في تغيير الفهم الشائع للتفاعلية؟ ما المثير أصلا في التفاعل؟ هل هو أقصى الطموحات الجمالية للنص الرقمي؟ هل نستطيع التقدم خطوة أبعد؟

اخترتُ في ورقة بعنوان: (أطياف الرواية الرقمية)[٢٠٠] تعريف أهم أطيافها، أي الرواية التفاعلية Interactive Novel،

---

٢٠٠- انظر الفصل السادس.

بأنها "رواية قيد الكتابة أو التشكيل، يشترك في إبداعها أكثر من مؤلف". وميزت بين أشكالها: النصية، متعددة الوسائط، والافتراضية أو رواية الألعاب، ثم أشرت في النهاية إلى أن هذه المصطلحات وغيرها ليست مطلقة المعاني أو نهائية، فالحدود بين الظواهر المعقدة عموما شاحبة، والرواية الرقمية بأطيافها المتمايزة -على نحو خاص- تبدو مجموعة من الوحدات التي يُعاد توزيعها مرارا بين لاعبين: يمتلكون حساسية ثقافية مختلفة، ولا تعنيهم إجادة اللعبة قدر ممارستها.

هذه الورقة محاولة -في ضوء التساؤلات المطروحة والتعريف المذكور- لقراءة النصوص الرقمية التالية:

*روجرز*[٢٠١] للمدون أحمد ناجي.

*شات*[٢٠٢] لمحمد سناجلة.

*على قد لحافك*[٢٠٣] للمدونين سولو/ جيفارا/ بيانست.

إضافة إلى نص: *تحت الحصار*[٢٠٤]، وهو نص افتراضي (ثلاثي الأبعاد) يقترح أن ما يستحق العناية في اللعبة هو إجادتها بهدف

---

٢٠١- انظر تدوينة روجرز على مدونة (وسّع خيالك) لأحمد ناجي:
٥٥٦http://shadow.manalaa.net/node/

٢٠٢- انظر الرواية:
http://www.arab-ewriters.com/chat

٢٠٣- انظر مدونة: (على قد لحافك):
/blog-post.html٠٣/٢٠٠٦afak.blogspot.com/٧http://le

٢٠٤- توفر الشركة المنتجة نسخة تجريبية صالحة للعب، ولا توجد شروط لتحميلها سوى التسجيل على الموقع التالي:
http://www.undcrash.net/n_regist.htm

الفوز، لا مجرد ممارستها، وأن الروح الرياضية التي تُكلل المهزوم بشرف المحاولة- قد تكون في الحقيقة نظاما بلاغيا، لدفع عجلة الألعاب التجارية.

وصف الكاتب الأميركي وليام جاس[٢٠٥] النصوص الرقمية بأنها نصوص بلا أجساد، ظلال قلقة تتجول إلى ما لا نهاية في الفضاء الرقمي، لذلك تبدو أشباحا نصية مخيفة، بمقابل حميمية النصوص الورقية التي تتنفس في أجساد مادية (**وخير جليس في الأنام كتاب**).

تبدو "الحميمية" نظاما بلاغيا يستخدمه المدافعون عن الكتاب الورقي لمواجهة خصومهم الرقميين، بتعبير يوري جوينسو[٢٠٦]، ومع ذلك نستطيع الاستفادة من فكرة "شبحية السرود الرقمية" في محاولة استكشاف المساحة الغامضة بين السرد باعتباره: ***قصة تُحكى بواسطة أي شيء*** والتفاعلية باعتبارها: ***لُعبة تُمارس بواسطة أكثر من فرد في زمن واحد***.

---

٢٠٥ – William H. Gass, "In Defense of the Book- why books are good?" *Harper's Magazine* November ١٩٩٩.
http://١٩٢,٢١١.١٦,١٣/curricular/artofthebook/documents/indefenseoftheBook.pdf

٢٠٦– J. Joensuu, "Intimate Technology? Literature, Reading and the Argumentation Defending Book and Print" *M/C Journal*, ٨(٢).
http://journal.media-culture.org.au/٠٥٠٦/٠٢-joensuu.php.

(٢)

يعتبر بعض الباحثين[٢٠٧] النصية التشعبية تجسيدا عمليا لنظريات مفكري البنيوية وما بعدها، استنادا على سبيل المثال إلى قول بارت – في كتاب ***S/Z***: إن هدف العمل الأدبي هو أن يجعل القارئ منتجا -لا مستهلكا- لنص مثالي، نص تتعدد مداراته بدون أن تتجاوز إحداها الأخريات، حتى ليبدو مجرّة بلا بداية ولا نهاية، لها مداخل/ مخارج لا يستطيع واحد منها ادعاء أنه الأساس، والشفرات التي ينشطّها تتوسع بقدر ما تستطيع العين أن ترى.

تنبأ بارت بالنص المتشعب، إذن، وتحققت نبوءته من خلال اشتراك خبراء بمجالات مختلفة في "كتابة" النص الرقمي: (أدباء، فنانين، مبرمجين، إلخ)، غير أن هذه الموضعة الحرفية لأفكار معقدة -عن العمليات الاجتماعية للقراءة- على منجز تكنولوجي دون سواه تبدو فاقدة للمغزى، طالما أن النظرية ليست ممارسة والتفسير ليس تفاعلا.

إضافة إلى أن النصية التشعبية والعلاقة التبادلية بين المؤلف/ القارئ لا تتفقان في جميع الأحوال، أو عندما نقرأ أشكالا محددة من النصوص الرقمية، فالمسافة بين المؤلف

---

٢٠٧- انظر على سبيل المثال:

George P. Landow," Hypertext and Critical Theory", in Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology. http://www.usp.nus.edu.sg/cpace/ht/jhup/contents.html

والقارئ محفوظة في الغالب، وأحيانا تتسع أكثر مما كانت عليه في السابق، بخاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما يتم التمييز به- عادة- بين السرود الورقية والرقمية؛ أي عنصر الوصل المتشعب والمجهود الأكبر أثناء القراءة.

أول ما يُلاحظ عند قراءة روايتيّ: ***روجرز*** و ***على قد لحافك*** هو عدم استخدام الوصلات التشعبية في النصين، على الرغم من تعدد خطّيتهما السردية. إذا اعتبرنا التفاعلية إجراءً يمنح القارىء خيار تشكيل مسارات سردية للنص، على الأقل، من خلال اتباع وصلات/ اتجاهات دون غيرها، فسنجد أن الروايتين تقدمان درجة أعلى من التفاعل، مقارنة بالنصوص الورقية وبعض النصوص التشعبية وتطبيقات إلكترونية أخرى.

كتب أحمد ناجي، صاحب مدونة ***وسع خيالك***، يوم ١٥مارس٢٠٠٧، هذه التدوينة:

*"يعتبر ألبوم الجدار The Wall لفريق بينك فلويد واحدا من أكثر الألبومات الموسيقية المفضلة لديَّ، ومنذ حوالي سنة كنت أجلس في غرفتي استمع للألبوم مندمجاً مع الموسيقي، ومثل أى شخص كانت الموسيقي تدفع الصور وتحركها في رأسي، فكرت في البداية في كتابة تدوينة عن الألبوم أو فريق بينك فلويد، لكني وجدت أن أي شخص يمكن أن يقوم بعملية بحث بسيطة ليجد كل المعلومات عن الاثنين، وبكسل عدت ثانية للموسيقي وأمامي صفحة برنامج الوورد خاليه.. ثم بدأت في كتابة روجرز. "روجرز" هو مجرد لعبة، ليس رواية، ولا قصة، ولا تدوينة،*

*وبالطبع ليس قصيدة. استغرقت الكتابة الأولى لروجرز حوالى تسعة أشهر، والمراجعات والتعديلات علي اللعبة أخذت فترة لا أذكر مدتها... يمكنكم تحميل روجرز وقراءتها من خلال تنزيل ملف الوورد المرفق مع هذه التدوينة. روجرز ليس لها أو عليها أى نوع من الحماية أو الملكية الفكرية، أمر متاح للجميع، ويمكن لأى شخص قراءته أو طباعته، كما يمكن التعديل عليه أو إضافة أو حذف ما يريده، كما يمكن لأى شخص وضع اسمه عليها وطباعته بأى شكل من الأشكال أو الصور. باختصار هو نص/ لعبة متاحة للجميع"* [٢٠٨].

لُعبة نصية يرافق إنتاجها -ويشترط للاستمتاع بممارستها- وسيط سمعي، حدده المؤلف في الصفحة الأولى بألبوم *الجدار* لفريق بينك فلويد، ثم جعل أجزاء بعينها من أغنيات الألبوم بدايات لمقاطع الرواية المبعثرة في بناء غير خطي، يُقدم بوصفه وحدة معلقة في فضاء علاقات متصلة/ غير متصلة بالإنترنت، أكثر من كونه وحدة ثابتة ومكتفية بذاتها[٢٠٩].

---

٢٠٨- تدوينة روجرز، سابق.

٢٠٩ - ليس من السهل تصور حدود محتوى النص الرقمي أو الاتفاق عليها، غير أن الطريق إلى روجرز لابد أن يبدأ من موقع ما. قد يبدأ قارىء من ورقة بحث تحمل عنوانا غريبا (أشباح نصية)، ويتبع عنوان صفحة الإنترنت المُشار إليه في الهامش، بنقرة واحدة تنشط وصلة التخاطر، نقرة أخرى.. فيصعد شبح الرواية من هذه الورقة. النقر..هذا الإجراء البسيط في حد ذاته يجعل من المكَونات التالية محتوى نص:

مدونة كاملة على صفحة إنترنت.

تدوينة مفردة تحكي عن استلهام نص أدبي من نصوص موسيقية (كلمات وألحان).

إن منح القراء رخصة تشكيل النص -فعلا بالكتابة لا تصورا ذهنيا أثناء القراءة- يمكن أن يضاعف حجم النص وتعقيدات عالمه. نظريا.. يستطيع قارئ واحد تنفيذ هذه الخيارات:

*تغيير سارد أحمد ناجي.

*تفضيل وسيط سمعي آخر.

*تجربة ما يثيره وسيط مرئي أو متحرك.

---

وصلة تشعبية للنصوص الموسيقية.

وصلة تشعبية لموقع فرقة روك إنجليزية.

وصلة للنص الأدبي.

موقع لتخزين الملفات الرقمية ومشاركتها مع جميع مستخدمي الإنترنت.

يستطيع القاريء أن يكتفي بقراءة نص أحمد ناجي وحده، لكنه لا يستطيع التعامل معه باعتباره وحده "ما يُحكى"، هناك أجزاء أخرى ضرورية لفهم العلاقة بين مقاطع النص من جانب، والعلاقة بينها وكلمات الأغاني التي تسبقها، من جانب آخر، كأن يبدأ مقطع بهذين السطرين:

All in all it's just another brick in the wall
All in all, you're just another brick in the wall

ويحكي السارد فيه عن ثورة خياله: "في الحصص الدراسية المُملة بشكل يسمح بإطلاق الخيال، جربت "المجد" واستشعرت العظمة. في ساعة الصفر، سينطلق الجميع، خمسة عشر طالباً منا يقتحمون غرفة الناظر، ويحتجزونه، واحد سيقطع سلك الكهرباء....إلخ". اقرأ: روجرز، ص٩. عنونة المقطع بجزء من أغنية "حجر آخر في الجدار" يجعلها كلها جزءا منه، يضيف إلى حكاية السارد ما يفسر أحداثها، بل يجعله هو نفسه بطل الأغنية الدرامية بأجزائها الثلاثة، إضافة إلى المشهد الأخير (*خارج الجدار*)، الطفل *بينك* الذي فقد أباه في الحرب، أفرطت أمه في حمايته، تعذب على يديّ أستاذه، وخانته زوجته. كل جزء من رحلة الفقد والمعاناة كان حجرا في جدار يعزله عن المجتمع، ويقوده شيئا فشيئا للجنون. استمع إلى الأغنية:

http://www.youtube.com/watch?v=m٣aIQyL٩Mh.

*تطوير الأحداث في اتجاهات مختلفة.
*إضافة أحداث جديدة.

وعمليا، يظل نص أحمد ناجي محتفظا بحجمه الحالي ومستويات تعقيده، ما لم يقرر هو نفسه تحديثه، أو إعادة كتابته. يظل أيضا محتفظا بهويته الحالية المكتسبة من كونه "وصلة تشعبية" في نص تدوينة مستقلة تشكل مع بقية التدوينات النصية، -إضافة إلى الوحدات المرئية والسمعية- نصا أكبر هو مدونة: *وسّع خيالك*، إلا إذا نفذ المؤلف فكرة نقل *روجرز* إلى "ويكي"، ليمارس القراء اللعب معها بحرية، كما قال في أحد تعليقات التدوينة.

إذا اختار قارئ *تدوينة روجرز* تحميل نص الرواية على جهازه، ومن الصعب مقاومة ذلك، ستظل علاقته بأحمد ناجي في إطار علاقة أي قارئ بمؤلف، قد يسجل في التعليقات تحية للفكرة الجريئة، أو سخرية منها، قد يحذر من خطر وضع النص في ملف عام بدون حماية لحقوق التأليف، على الرغم من تصريح المؤلف بتنازله عن هذه الحقوق، وأخيرا -عندما يقرأ النص- ربما نعرف ما فعل به إذا نشر نصا جديدا، وأعلن أنه مشاركة في لعبة *روجرز*، أو لم يعلن لكن نصه تناص معها بعلامات لا يمكن تجاهلها.

تتفق *روجرز*، في ملمحيّ التدوين وإمكانية القراءة بدون حاجة للاتصال بالإنترنت، مع رواية: *على قد لحافك*، التي بدأت- يوم ٥ مارس ٢٠٠٦- على مدونة تحمل الاسم نفسه بهذه المقدمة:

*"علي قد لحافك رواية سنتعاقب نحن الثلاثة على روايتهـــا... لا يعرف أيّنـــا أى المسارات أو الأحداث أو الأشـــخاص ســـتتخذها روايته.. لا يعرف أينـــا أيضاً ما سيضيفه الآخران إليها ولكنـــه سيكتب، لربما تقوده الكتابة فيعرف.. هى لعبة إذن ستتداخل فيها ثلاثة أخيلة... رواية واحدة مرتجلة وثلاثة رواة يحـــاولون فيهـــا على قد لحافهم مد رجليهم وغزل خيالهم لتكـــوين عـــالم واحـــد مشترك.. معنا عماد شباك مصمماً لغلاف ولوحات الروايـــة، ولا يعلم أيضاً ما الذى سيحمل غلافه".*

تتشكل الرواية من تسعة فصول، تم إدراجهـــا بالمدونـــة على مدى شهرين، وتوقف تحديثها منذ ٨ يوليو ٢٠٠٦. المؤلفون الثلاثة المُشار إلـــيهم مـــدونون مصـــريون، يحملـــون هويـــات افتراضية/ أسماء حركية، وهم: ***سولو*** (كتب المقدمة، والفصـــلين الثالث والسادس)، ***بيانست*** (كتب الفصل الأول، الرابع، الســـابع، التاسع)، ***جيفارا*** (كتب الفصل الثاني، الخامس، الثامن). يســـتطيع القارىء نسخ الفصول كلها في ملف واحـــد، وتحميـــل الملفـــات الموسيقية المستقلة، للقراءة والاستماع بعيدا عن الوسط الموصول (اوفلاين)، مثلما يقرأ رواية/ نوفيلا ورقية، ولن يتجاوز الجهـــد المبذول للقراءة تحريك العينين وتقليب الصفحات بالماوس.

ميز الناقد النرويجي اسبن آرســـيث[٢١٠] بـــين الســـرود الورقية والرقمية اعتمادا على عنصر الجهد الأكبر الـــذي يبذلـــه

٢١٠- Espen J. Aarseth, Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature.

قارئ السرد الرقمي لتشكيل النص، من الواضح أن هذا العنصر مفقود في الروايتين، بدرجة ما، إذا عزلنا النص السردي مؤقتا عن إطار المدونة، وليس السبب عدم اعتمادهما على تقنية النص المتشعب، لأن العنصر مفتقد - بالدرجة نفسها تقريبا- في نصوص تشعبية عربية.

تقدم رواية: ***شات*** لمحمد سناجلة - كمثال- نظاما يبدو للوهلة الأولى خاليا من التقييدات المادية للصفحة الورقية، وساعيا إلى تجاوز الفروق الصارمة بين العلامات اللغوية وغيرها، اعتمادا على وصلات تشعبية تقود مراسيها (ما تنفتح عليه) إلى حوارات، ومؤثرات مرئية/ سمعية/ حركية ما، كان تمثيلها لغويا - كما حدث في ***روجرز***- أو وضعها في فضاء مفتوح - كالمدونة- سيغير آلية القراءة، المحددة بالنظر إلى شاشة بدلا من صفحة ورقية، والنقر على الماوس/ لوحة المفاتيح بدلا من تقليب كتاب، مع بعض المشقة الناتجة عن تفكك صفحاته.

القارىء حرّ في أن يبدأ جولته مع نص ***شات***، مثلما يبدأ ***على قد لحافك***، تحثه الرغبة التقليدية في اكتشاف حدود المحتوى، النهاية الغامضة، والمغزى، لكن حالة ما بعد البداية مع الروايتين مختلف، رغم اتفاقهما في صعوبة الحصول على فكرة عامة حول السرد (الطول/ البناء/ المحتوى) قبل القراءة، واتفاقهما أيضا في خطِّية السرد مع إبراز عامل التشويق. نص ***شات***- بما يجاوره/

---

www.books.google.com

يخترقه من وحدات مرئية وسمعية مُصمم للعرض في وسط موصول (اونلاين)، قدراته الشبحية حاضرة بوضوح أكثر، فهو: يُصدر أصواتا مباغتة، يظهر/ يختفي فجأة أو جزئيا بالتدريج، ويستعصي على اللمس.

النص معزول في صناديق محمية، لا يستطيع القارىء أن يترك آثار مروره عليه، حتى لو كان الأثر مجرد تعليق، يظل مشاهدا من الخارج لمنظور فردي يمثل **إمكانية تقنية** لوعي مؤلف/ مخرج **ينقل** تجربة، خلافا لمنظورات سردية افتراضية مثل لعبة ***تحت الحصار***، التي تمثل **تقنية تمكين** لوعي مشاهد/ مخرج **يجسّد** تجربة. توجد خمسة منظورات/ شخصيات يستطيع المشاهد أن يتبنى أربعة منها (واحدا مختلفا في كل جولة لعب)، وبذلك يتمكن من دخول إطار القصة، السيطرة على مستويات خطيتها، والتأثير في عالمها الافتراضي، كأن:

*يتسلل إلى مواقع عسكرية إسرائيلية.

*يستولي على أسلحة خفيفة أو ثقيلة.

* يُطلق النار ويقود سيارة في طرقات.

*يغير التاريخ بقتل المتطرف اليهودي الذي نفذ مذبحة الحرم الإبراهيمي في سنة ١٩٩٤.

حركة القارىء بين الصفحات في ***شات*** مقيدة بشبكة من الوصلات الداخلية المقررة سلفا، ولا سبيل أمامه لمتابعة سياق القصة -إذا أربكته الوصلات، أو أراد مراجعة صفحة سابقة- إلا بإغلاق المتصفح والبدء من جديد. حرية الحركة في ***تحت***

*الحصار* أيضا ليست مطلقة، فهناك مستويات من الصعوبة في التقدم، لكنها تنشأ عن القصة نفسها وترتبط بخصوصية عالمها، كالفشل في عبور حاجز تفتيش، نفاد ذخيرة اللاعب، ومعاقبته على إصابة أحد المدنيين. لا يوجد في اللعبة نفسها شيء مؤكد أنه صواب للفوز، القرار الأخير بشأن الخطأ والصواب يتخذه اللاعب، قراراته تؤثر على سلوك الشخصيات غير اللاعبة، وتسمح بنهايات مختلفة للعبة.

العوالم التي بناها المؤلفون متميزة بحالاتها الخاصة وغموضها، تنطوي على مسالكها المتشعبة مثل متاهة لايستطيع القارىء/ اللاعب عبورها إلا إذا أمسك بخيط سردي، لكنه لا يملك خيار الإزاحة الفورية لطبقات من الفضاء الافتراضي والمعنى، الخيار الذي توفره اللعبة الافتراضية الجيدة بطريقتها الخاصة في تمثيل الزمن وموضعة المشاهد أمام مواقف السرد.

تفاعلية النص الرقمي إذن، سواء كان متشعبا أو غير متشعب لكن خطيته المتعددة منجزة قبل بدء السرد- شأن أحادي الاتجاه لا علاقة حوارية، إذا كان القارىء/ المشاهد:

*يستجيب للنص.

*يتخذ قرارات حاسمة.

*تستند قراراته بنموذجية إلى شروط التلقي.

***ولا يستجيب النص*** -في الوقت نفسه- لأفعال القارىء التي قد تبدو للوهلة الأولى كثيرة ومتنوعة، لكن آليتها في أغلب الأحوال واحدة، وتتمثل في:

*سحب أجزاء مختلفة من نسيج مرتجل بدون خطة، يغزله ثلاثة مؤلفين في ***على قد لحافك***؛ كل واحد منهم يكتب فصلا على حدة، والقارئ ينتظر ثم يقرأ، ويعلق- إن فعل- على عمل منجز. وسحب النسيج نفسه بعد اكتماله وطيّه بعناية، كما يفعل القارىء الذي لم يحضر المراحل الأولى من غزل اللحاف.

*سحب أجزاء من نسيج مطوي بعناية أكبر، حسب خطة صممها مؤلف واحد في ***شات***.

*سحب نسيج مُحكم التصميم على شكل زي في ***روجرز***، أنجزه مؤلف وقدمه لقارئ كي يُعيد تصميمه، لكن غيابه عن المشاركة في التصميم الجديد سيمزق هوية النص، ويغير توصيف القارىء من مؤلف مشارك- بترتيب الاحتمالات- إلى مُنقّح، مُتأثر، مُقلد، سارق.

آلية أفعال القارىء متكررة، إذن، تجاه النصوص، رغم اختلاف عوالمها، مع ملاحظة أن الوحدات المرئيسة/ السمعية/ الحركية التي تشارك في صنع عرض أكبر من وحدة النص اللغوي- تميز شكلا من ***المشاركة*** بين خبراء، بعيدا عن أنظار قارئ، لا يعدو دوره- في حالة اللعب من طرف واحد- دور شريحة في آلة عرض، الشريحة الضرورية فقط لإخراج المنتج المكتمل من الآلة، ولهذا السبب ربما يبدو موقفه من هذه النصوص الشبحية موقف شبح آخر، حائر بين عالمين: لا يعترف بموته، لا يتصور وجود حياة بعد موت، ولا يستطيع أن يكسو روحه أو روح السرد جسدا.

## (٣)

ما دمنا اعتبرنا النصوص الرقمية سرودا، فلابد أنها تتشكل في نوع ما من البناء السردي، ليس بالضرورة أن يكون مشابها لأبنية السرود الورقية، فهوية أي سرد منهما تتحقق اعتمادا على طريقته الخاصة في تمثيل الموقف الزمني وموضعة المتلقي بإزائه. هل نستطيع وصف السرود الرقمية بأنها تفاعلية؟ هل نستطيع وصف أي سرد بأنه تفاعلي؟

تسبق محاولة الإجابة مشكلتان، **الأولى**: أن السرد لا يمكن مشاهدته مستقلا. لا نستطيع رؤية القصة نفسها، نستطيع فقط رؤيتها من خلال وسيط آخر كالراوي الشعبي، الكتب، والأفلام. إمكانية نقل قصة من وسيط إلى آخر توحي بأن السرد أبنية مستقلة عن أي وسيط، أشكال مرنة تنقبض وتنبسط بقدر ما تستوعبها وسائط أخرى، تتنقل كيف تشاء وتظل مع ذلك مخلصة للبناء السردي الأول. لماذا لا يبدو هذا الوحي صادقا؟.

نُقلت رواية نجيب محفوظ **اللص والكلاب** إلى فيلم سينمائي بالعنوان نفسه، المشاهد الذي قرأ الرواية سيقول –ربما بخيبة أمل– إنها القصة نفسها، وهنا تأتي **المشكلة الأخرى**، ما المقصود تحديدا بأن شيئا ما يمكن نقله من وسيط إلى آخر؟ ماذا يكون هذا الشيء؟ لتحديد المنظور.. توجد ثلاثة أنواع من الزمن

داخل الإطار السردي وخارجه (زمن المؤلف/ زمن الشخصية/ زمن القارئ)، الإطار السردي نفسه ينقسم(٢١١) إلى:

***خطاب**: حكاية قصة.

***قصة**: ما يُحكى، وبدوره يمكن تقسيمه إلى:

- **كائنات**: شخصيات، أشياء، ومواقع.

- **أحداث**: أفعال مقصودة وحوادث عارضة.

فيلم **اللص والكلاب** مألوف لدى مشاهد قرأ الرواية، لأنه يشتمل على الكائنات نفسها والأحداث، ليس هذا ما يستحق الانتباه، بل الفارق الذي يجعل هوية السرد السينمائي مختلفة عن السرد الأدبي، الفارق الذي جعل محفوظًا يقول: إن روايته

---

٢١١- هامش: تعتمد كل نظريات السرد- تقريبا- مثل هذا التقسيم. للحصول على فكرة عامة، انظر:

Dino Felluga, "General Introduction to Narratology". *Introductory Guide to Critical Theory.*

http://www.purdue.edu/guidetotheory/narratology/modules/introduction.html

Manfred Jahn, Narratology: A Guide to the Theory of Narrative.

http://www.uni-koeln.de/~ame٠٢/pppn.htm

ولمراجعة بعض التطبيقات، انظر:

*Sergei Eisenstein, Film Form: Essays in Film Theory.* Edited & translated by Jay Leyda.

http://cla.calpoly.edu/~dgillett/ENGL_٤١١/pdf/DP_Chapter_٢_selection_I.pdf

Zwaan, R. A., Madden, C. J., & Stanfield, R. A. Time in narrative comprehension: A cognitive perspective.

http://freud.psy.fsu.edu/~zwaan/time_in_narrative.pdf

Henry McDonald, THE NARRATIVE ACT: WITTGENSTEIN AND NARRATOLOGY.

http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol٤/mcdonald.html

موجودة في كتاب، هذا هو منطق **الخطـــاب**: الحيويـــة المنظمـــة لطريقة إدراك الأحداث، ولمزاج الحكاية عنها بترتيب معين.

يمكن باستخدام هذا العنصر اختبار مـــا إذا كـــان الأدب الرقمي تفاعليا أم لا. إذا انتقلت هوية الألعاب إليه، فلابـــد أنـــه تفاعلي. أليس من اللازم أولا أن نحدد ما نقصده بهوية الألعاب؟

**الكلمات المتقاطعة لعبة والشطرنج لعبة.**

**الاسكواد لعبة والرايخ الثالث لعبة.**

**السلم والثعبان لعبة ودائرة المعرفة لعبة.**

**كرة القدم لعبة والأدب الرقمي لعبة.**

أي شيء في الحياة –حتى الحياة نفسها إذا أردنا– يمكن أن يكون لعبة. ليس هذا ما يستحق التساؤل عنه، بل مـــا الـــذي يجعل اللعبة تستحق ممارستها؟

يصف مصمم الألعاب المعروف جريج كوســـتيكيان[٢١٢] **الألغاز** بأنها ساكنة، لا تؤثر أفعال اللاعب عليهـــا، هنـــاك بنـــاء منطقي معقد يحله اللاعب بمساعدة بعض التلميحـــات[٢١٣]، هـــذا صحيح، لكن **الألعاب** شيء آخر، لننظر إلى الفارق..

---

٢١٢– انظر الموقع الشخصي لكوستيكيان:

http://www.costik.com/

٢١٣– Greg Costikyan, I Have No Words & I Must Design: Toward a Critical Vocabulary for Games.

http://www.digra.org/dl/db/٠٥١٦٤,٥١١٤٦.pdf

| ***الألغاز*** | ***الألعاب*** |
|---|---|
| *لا يوجد دور تلعبه الشخصية.* | تفاعلية تتغير حسب أفعال اللاعب. |
| *لا توجد مقاومة من خصم.* | تمنحه مصادر قوة ثابتة أو متغيرة. |
| *لا توجد مصادر قوة لإدارتها.* | تشجعه على صنع قرارات. |
| الفوز تتابع زمني لعملية حل اللغز. | الفوز حالة انتصار. |

يصل كوستيكيان، من ثمّ، إلى تعريف اللعبة بأنها: **شكل فني يتخذ المشاركون فيه قرارات تمكنهم من إدارة مصادر قوة، لتحقيق هدف واضح.** الكلمات المتقاطعة ليست لعبة، إنها لغز. أليس من المحتمل أن تكون السرود الرقمية التي نصفها بالألعاب مجرد ألغاز؟

لقد كُتبت **شات** خصيصا لتقرأ على شاشة كمبيوتر متصل بالإنترنت، ثم أُخفيت بعض الأجزاء من النص مع إضافة تلميحات (وصلات تشعبية) تساعد المتلقي في العثور على موقعها. نستطيع أن نقول إن السرد في **شات** جمع بين سرديات لا تستطيع الرواية الورقية أن تحتملها، مثل الرسوم المتحركة ومقاطع الأفلام السينمائية، لكن مَنْ الذي نلوم هنا أو نمدح؟ هل نلوم روايات ما قبل الكمبيوتر لأنها لم تستخدم تقنياته؟ أم نلوم الروائيين الذين يرغبون اليوم في أن يبدعوا بطريقة أخرى يفضلونها؟ هل نمدح **شات** عندما نقارنها بغير نوعها؟

إن جمع **شات** بين سرديات متنوعة يمنحنا الفرصة لنرى المشهد من هذه الزاوية..

| *النوع* | *أسلوب النقل* | *الموقع* | *الزمن* | *وصف المتلقي* |
|---|---|---|---|---|
| *الرواية الورقية* | الكلمات، إما بأسلوب مباشر أو غير مباشر، مثلا (قالت: – نعم. إنها موافقة) | سطح الورقة. ظاهر للقارئ في موقعه على الصفحة نفسها التي يقرأها. | لحظة الشخصية في عالم القصة | قارئ |
| *رواية رقمية شات* | الكلمات، بأسلوب مباشر، من خلال استخدام وصلة تشعبية تعني أن حوارا جرى بين شخصيتين. | سطح الشاشة. خفي عن قارئ الصفحة، لكنه موجود في صفحة أخرى من الرواية، وهناك تلميح بموقعه (أيقونة الوجه الأصفر المشهورة في غرف الدردشة)، كل ما على القارئ أن يفهم دلالة هذا التلميح ويتبعه • ليظهر المخفي. | لحظة الشخصية في عالم القصة | قارئ مشاهد |
| *رواية افتراضية تحت الحصار* | الصوت | فضاء عالم القصة | لحظة القارئ بوصفه شخصية في عالم القصة | لاعب متفاعل |

تتكفل صيغ التراكيب النحوية في السرد الأدبي بتوضيح العلاقة بين زمن الأحداث المروية في القصة وزمن سردها. لا توجد في السرود السينمائية والمسرحية صيغ تراكيب تبين العلاقات الزمنية، لكن هناك الوعي بوجود نص سابق للعرض. نشاهد فيلما

**الآن**، أو نري ممثلين يؤدون عرضـا دراميـا **الآن**، ونعـرف أن **الأحداث المروية لا تحـدث الآن**. نعرف أن الفيلم/ المسرحية سـرد لأحداث وقعت، اكتملت قبل بداية سرد قصتها في كتـاب، وإلا مـا استطاع السارد حكايتها. القراءة/ المشاهدة– إذن– تعني إعادة بنـاء القصة على أسس السرد الذي يقدمه مؤلف أو مخرج.

لطالما كان طموح الأدب والفن أن تُمحي الحـدود بـين داخل الإطار السردي وخارجه، أن **يعيش** القارئ/ المشاهد فـي عالم القصة، لا أن يعيد بناءها ناظرا إليها من الخارج. تم السعي لهذا الطموح بمحاولة تقريب المسافة بين الأنـواع الثلاثـة مـن الزمن، المسافة التي تفصل بين زمن القصة (الشخصية) وزمـن الخطاب (المؤلف) وزمن التلقي (القارئ أو المشـاهد)، وبـرغم تنوع تقنيات **الإيهام/ كسر الإيهام** التـي تأرجحـت بـين الأدب والسينما– ما زالت تلك المسافة واضحة في كل مـن السـردين.
ماذا عن السرد الرقميّ؟

تتقارب المسافة في النصوص الرقمية بين أنواع الزمن، عندما يكون العرض الرقمي أكبر– قليلا أو كثيرا– مـن مجـرد نص لغوي، لأن أية محاولة من القارئ/ المشاهد لإعـادة بنـاء أحداث هذا العرض ستبدأ دائما بفعل: لا بد أن ينقر على وصـلة <u>روجرز</u> ليتمكن من تحميل النص ثم قراءته، وليُظهر فصلا مـن **شات** أو **على قد لحافك**، لابد أن يضغط على مفتـاح تحكـم أو اتجاه– في لوحة المفاتيح– حتى يستكشف النص أو ينسخه.

النقر على الوصلات للقراءة أشبه بمستوى من مستويات لَعِب **تحت الحصار**، وفي أية لعبة ينبغي أن يفعل اللاعب شيئا لينتقل إلى المستوى التالي. النص كله باعتباره سردا/ أحداثا وقعت قبل زمن حكايتها هو جائزة الانتقال في الروايات الثلاث الأولى، الأمر الذي يعني أن بقاءها في مواقعها على شبكة الإنترنت يجعلها ألعابا بهذه الدرجة فقط: أنها سرود متعددة الخطية.. تضم بين وحداتها المختلفة وحدة سردية خطية/ لاخطية، يسهل عزلها في روايتين على الأقل بتحميل النص أو نسخه، ويمكن التأثير في **نص** برخصة مؤلف واحد من الثلاثة.

هل يكفي هذا لنقول إنها ***تفاعلية***؟ إذا اعتمدنا على تفرقة كوستيكيان بين الألغاز الساكنة والألعاب المتحركة، فينبغي أن تسبق الإجابة تساؤلات محددة.

أمامنا صفحة من شات تضم وصلتين، ما الذي يجعل اختيار المشارك الوصلة الأولى بدلا من الثانية أفضل؟ ما الذي يجعل اختياره أفضل هذه المرة ولا يجعله كذلك في المرة التالية عندما يعيد قراءة الرواية؟ ما العوامل التي وفرها سيد اللعبة لتقود اللاعب في عملية صنع القرار؟ ما المصادر التي وفرها له ليتحكم في العملية؟ ما الهدف النهائي الذي حدده بوضوح ليصل اللاعب إليه؟ ما الشروط التي وضعها لتنفيذ الهدف ومن ثمّ للفوز في اللعبة؟

الإستراتيجية الكبرى في أكثر الألغاز شيء غامض ندعوه الحظ أو التوفيق، ومعناه وجود مصادر/ معلومات خفية تظهر فجأة لصالح طرف دون آخر، حتى لو بدا للجميع أن

الطرفين اجتهدا بالقدر نفسه في السعي لهدف واحد. تتكرر مثلا في الأفلام المصرية صورة الطبيب الذي يخرج من غرفة العمليات، ينقل خبر موت المريض لأهله بحزن بالغ، لكنه يعلق بثقة: "نحن فعلنا ما علينا، والتوفيق من عند ربنا". حقا، وكل شيء في الكون من عند الله، لاجدال، لكن ما الذي يجعل هذه اللازمة المشهورة عاملا مشتركا بين الطبيب ولاعب الكرة مثلا؟ يتردد التعليق نفسه عقب كل مباراة على لسان الفريق المهزوم، وبالمثل الموظف الذي لم ينل ترقية، الطالب الذي رسب، والسيدة التي لم تنجب. حقا، ما السرّ؟ الحياة لعبة أم لغز؟

تشتمل أية لعبة على درجة ما من عملية حل لُغز حتى ألعاب المعارك البسيطة تتطلب من اللاعبين أن يحلوا لُغزا في كيفية تنفيذ هجوم ناجح على موقع مثلا. في الواقع، تستخدم اللعبة أي نوع من عمليات صنع القرار: **وضع خطط، توقع مشاكل، تبديل مصادر، وتفضيل حلول.** شروط اللعبة تتغير اعتمادا على قرار اللاعب، والنتيجة تتغير حسب هذا القرار، الخطأ وارد لكن له عواقب أهونها ربما خصم النقاط، وأصعبها أن ينتبه اللاعب الغافل على رسالة: اللعبة انتهت. اللغز السّاكن، إذن، جزء من بناء اللعبة، لكن اللعبة كلها ليست لغزا، **اللعبة تفاعلية.**

أليست التفاعلية مصطلحا يشير إلى ميديا الكمبيوتر؟ إذن، ألم توجد ألعاب قبل اختراع الكمبيوتر؟ ما مادامت الألعاب كلها تفاعلية، فلابد أنها تعني الشيء نفسه في الثقافة الرقمية وما قبلها، فماذا تعني؟ لا تعني الكثير في الحقيقة! تضغط على زر فيعمل

جهاز الكمبيوتر، تضغط عليه مرة أخرى فيتوقف عن العمل. هذا هو التفاعل. أن تفعل شيئا. من الواضح أن تشغيل جهاز ليس لعبة. لا توجد قيمة اللعب في التفاعل نفسه. القيمة في أن يكون للتفاعل هدف. الآن نتحدث عن التفاعل(٢١٤)، أو للدقة عن **عملية صنع القرار التي تعني التفاعل من أجل هدف.**

التأثير في نص القصة أمر مختلف عن التأثير في عالم القصة. نعم أي فعل مؤثر تفاعل، لكن الأثر الناتج هو ما يستحق النظر. التفاعل مع النص يحافظ على استقلالية المسافة بين المؤلف والشخصية والمتلقي (بين أنواع زمنهم)، فيبقى القارئ متفرجا على العالم مهما أجهد خياله في التصور. والتفاعل مع عالم القصة يقرّب المسافة بقدر ما يتمكن اللاعب من فعل شيء. جائزة عبور مستوى في **تحت الحصار** المزيد من القدرة على التأثير في عالم القصة، ودائما هناك ***هدف***(٢١٥) لا يستطيع اللاعب تجاهله.

---

٢١٤- انظر: ليس لدي كلمات، يجب أن أصمم. كوستيكيان، سابق.

٢١٥- هل كل لعبة لديها هدف؟ أغلب الألعاب تشتمل على حالة فوز واضحة، ومجموعة شروط للفوز. العقد الأساسي في الألعاب يتضمن الموافقة على التصرف كما لو كان تحقيق الفوز مهما، لكي يقود الهدف سلوكنا في اللعبة. ليست وظيفة اللعبة أن توفر هدفا واحدا، بل أن توفر أهدافا متنوعة، وتسمح للاعبين باختيار ما يناسبهم منها. عندما يشعر اللاعبون بأنهم لا يملكون هدفا يستحق السعي من أجله، يبدأ شعورهم بالقلق. وعندما يمتلكون الهدف ويفتقدون الإصرار يشعرون أيضا بالقلق، لأن الأهداف وحدها لا تكفي.
مهما كانت أهداف اللاعبين التي توفرها اللعبة، فلابد أن تجعلهم يفعلون شيئا لإنجازها. وضعهم في مقابل بعضهم البعض إحدى الطرق لفعل ذلك، لكنها ليست الطريقة الوحيدة. إضافة عوائق أخرى يمكن أن يزيد ثراء اللعبة وجاذبيتها العاطفية.
تتم مهاجمة الألعاب الافتراضية عادة بأن تنافسيتها الظاهرة تنمي روح العدوانية في اللاعبين، هناك فائزون وهناك خاسرون، هذا لا يجوز، يُفترض بالبشر أن يكونوا

مَن يلعب **تحت الحصار** يكون واعيا لاكتمال عملية السرد من قبل ممارستها، بخاصة في ظل اعتماد القصة على أحداث حقيقية تبدأ من مذبحة الخليل حتى حصار جنين، ومع ذلك سريعا ما يتراجع هذا الوعي، فهناك حبكة رئيسية يجب أن يتبعها اللاعب. الحبكة تستوعب اختيارات كثيرة، وتعتمد على أفعال اللاعب، على إجراءات معينة ينفذها. هذا تنويع أكثر لخطية البناء، اللاعب يتبع خيطا واحدا من بضعة خيوط تشكل بناء السرد، وليس مضطرا للانشغال بمحتوى بقية الخيوط، لماذا يفعل ذلك وهو يريد الوصول بسرعة إلى هدف؟

إنها طريقة سرد قوية لم تكن ممكنة قبل الكمبيوتر، مهما ادعينا تفاعلية النصوص الورقية متعددة الخطية، اللاعب يسيطر

---

متعاونين، لماذا لا توجد ألعاب رقمية تعاونية؟ تنافس؟! من الذي يتحدث عن التنافس؟ – يتعجب كوستيكيان ثم يتساءل ونحن معه– نتحدث عن الإصرار.

الإصرار: المقاومة.. النضال.. الكفاح. هذه كلمات قوية، ربما نسينا ما تعنيه لكن النسيان لا ينفي وجودها. ماذا تختار؟ في لعبة *تحت الحصار*– ليس الإيقاع مقصودا– اخترت أن تعيش لتكبد جيش الاحتلال خسائر بشرية/ مادية توجعه كل يوم؟ تهانينا، لقد فزت؟ اخترت أن تفجر نفسك لتقتل بضعة جنود يعبرون طريقا بالمصادفة؟ تهانينا، لقد فزت؟ أليس هذا مُرضيا؟ إثارة أن يكون هناك هدف.. تحول دونه عقبات.. ويفوز اللاعب بعد كفاح.. فيشعر بقيمة الانتصار، حتى لو كان الكفاح الذي أدى للنصر بسيطا بقدر ما يضغط اللاعب زرا أو ينقر على وصلات.

التنافس بين لاعبين أول خطوة لكي تشتمل اللعبة على قيمة الإصرار. لا شيء يحفز المرء مثل أن يكون له خصم عنيد يزاحمه الطريق إلى هدف. الشطرنج لعبة قوية لأن كل حركة رهينة بحاجة ملحة، الحاجة إلى توقع حركات الخصم، والتصرف على أساسها. جزء من الإصرار يقع في استكشاف عالم القصة، جزء منه في حل الألغاز، وجزء في صعوبات تواجهها الشخصية التي يقوم اللاعب بدورها في العالم الافتراضي. ليس مهما أين يقع، المهم أن يكون موجودا.

فعلا على النص، يؤثر في عالمه، وما زال المصمم هو مؤلف القصة، اللاعب يشارك فقط في إظهار واحد من الاحتمالات التي فكر فيها المؤلف وأضمرها في بناء السرد.

ما يُنتج الإثارة في سردية: **تحت الحصار** ليس عامل مساعدة الفلسطينيين المحاصرين، ولا عامل الانتقام من وحشية الإسرائيليين، ليس الخداع والهروب أو تسجيل النقاط، الإثارة أن هذه العوامل يحفزها ما يحدث **الآن**، لا يعنى ذلك أن المشاهد يرى الأحداث الآن، كما يرى نقلا تليفزيونيا مباشرا لاجتياح بلدة فلسطينية، أو أطفالا يواجهون المدرعات الثقيلة بأحجار، بل يعنى أن **أحداث القصة تقع الآن**، وما سيأتي فيها لاحقا يتوقف على قرار يتخذه لاعب.

كان القارىء شبحا حائرا بين زمنه وزمن شخصيته المفضلة، في روايات الغموض والخيال العلمي، وتمكن أخيرا من دخول الإطار السردي، الحلول في جسد الشخصية، وممارسة حياة أخرى بالسيطرة على أفعالها وانفعالاتها. المسافة بين زمن القصة وزمن اللعب تختفي تماما، وبهذه الخطوة قفز السرد خطوات، تفوق آثارها ما أنجزه النص المتشعب للأدب والفن.

السرد تصميم لأحداث وقعت، التفاعلية تصميم لشروط الأحداث لا الأحداث نفسها، تخطيط لشبكة احتمالات وتشكيل في الوقت نفسه لنظام ينتج أحداثا فورية في ماكينة قص. تتابع الأحداث حتى الخروج من متاهة الاحتمالات يتأثر بالمشاهد، حتى إذا كان إطار الشروط والاحتمالات مصمما من قبل المؤلف.

يتصل السرد بأسلوب مختلف في التلقي، سواء كان خطيا أو متعدد الخطية، ورقيا أو رقميا. السرد حكاية قصة لا تحدث في لحظة السرد (زمن المؤلف) ولا في لحظة التلقي (زمن القاريء/ المشاهد). التفاعل قصة تحدث في لحظة التلقي. السرد اكتمال والتفاعل استمرار. نستخلص من ذلك أن **الجمع بين السرد والتفاعلية في وقت واحد غير ممكن، لأن المرء لا يستطيع التأثير في أحداث وقعت بالفعل.**

| *السرود الورقية* | *السرود الرقمية* | *الألعاب الافتراضية* |
|---|---|---|
| زمن القصة مكتمل. | زمن القصة مكتمل. | زمن القصة مستمر. |
| الشخصية: آخر يعيش تجربة. | الشخصية: آخر يعيش تجربة. | الشخصية: أنا. |
| السرد وصف تجربة. | السرد وصف تجربة. | السرد: تجربة. |
| المتلقي: قارئ. | المتلقي قارئ/ مشاهد/ مستمع. | المتلقي لاعب. |
| لا يستطيع التأثير في نص القصة. | يستطيع التأثير في نص القصة. | يستطيع التأثير في القصة نفسها. |
| يبدأ القارئ متابعة حكاية القصة من نقطة ما ثم ينهيها عند نقطة أخرى، وترتيب ما يظهر من الأحداث بين النقطتين يكون حسب النظام الذي يختاره المؤلف، والمتلقي مضطر للقراءة حسب نظامه. | يبدأ القارئ/ المشاهد متابعة حكاية القصة من نقطة ما ثم ينهيها عند أخرى، وترتيب ما يظهر من الأحداث بين النقطتين يكون حسب النظام الذي يختاره هو لتشكيل حبكة واحدة من حبكات متعددة صممها المؤلف. | يدخل اللاعب عالم القصة، ما يحدث بعد ذلك يكون حسب اختياره، اللحظة التي يفعل فيها شيئا، هي لحظة تغير القصة من كونها حكاية لأحداث وقعت إلى تجربة أحداث تقع في الحال. |

تقتضي ألعاب الكمبيوتر التي يؤدي اللاعب فيها دور شخصية وجود مشرف أو سيد لعبة، يضع قواعدها ويراقب عملية تنفيذها. قد يحصل اللاعبون قبل بداية اللعبة على مصادر قوة تعينهم على تحقيق الهدف النهائي، قد يضيفون إلى مصادر قوتهم بالنجاح في تحقيق أهداف مرحلية، وفي أي حال ينبغي أن يكافح اللاعب في سبيل الفوز، إذا لم يفعل ذلك فمن المحتمل أن سيد اللعبة لا يؤدي عمله جيدا، والمؤكد أن اللاعب لن يعود إلى اللعبة مرة أخرى، ما دام لم يدخل عالمها في أول مرة.

## (٤)

الفرق بين السرد (القصة) والتفاعلية (اللعبة) هو اختلاف طريقة تمثيل الزمن، التي تقود بالتالي إلى طــرق مختلفــة فــي موضعة القراء بإزاء الموقف السردي. يشير السرد إلى الماضي. إنه إعادة إنتاج لأحداث وقعت، وإلا ما استطاع السارد حكايتهــا. *السرد* محدد في ذاته ولديه وظيفة محددة: القيمة التاريخية التــي هي جزء من طريقته الخاصة في التمثيل، ومن ماهيته. ***التفاعلية*** -على الجانب الآخر- تشتغل في الحاضر، ما يحدث هو نقلــة/ حركة تتم باختيار حالي، سواء كانت الحركة في أبنية قيد الإعداد أو سبق إعدادها.

لا تستطيع الألعاب التفاعلية، ربما لأسباب تجارية فــي المقام الأول، أن تنجز الوصول إلى نقطة التطابق بين الأزمنــة، نقطة ***التفاعلية القصــوى***، حيــث ***تجتمــع أشــباح المؤلــف/ الشخصية/ القارئ/ المشاهد***، لكن النصوص الرقميــة الأخــرى تستطيع، بخاصة الرواية التفاعلية، ولنتذكر التعريف في ضــوء جديد: **"لعبة افتراضية قيد الكتابة أو التشكيل، يشترك في إبداعها أكثر من مؤلف".**

لعل هذه الرواية تكون الأفق الذي تفتحه الألعاب لتطوير النوع كله باتجاه تفاعل أقصى، بعيدا عن مراوغة أنظمة بلاغيــة تفترض أن التمثيل السردي التقليــدى: (الأدب، الفــن، التــاريخ

..إلخ) ينطوي على مغزىً عميق يفتقر التمثيل التفاعلي إليه (الألعاب، الأدب الرقمي).

النقلة من التمثيل السردي إلى التمثيل التفاعلي تقتضي نقلة مماثلة من اكتمال الوعي إلى استمراره، من خارج زمن الظواهر قيد الدرس إلى داخله، بكل ما يعنيه الداخل من فوضى، وحركة متواصلة لربط شظايا عالم الكمبيوتر والمؤسسات. نستطيع التفكير في هذه النقلة باعتبارها ***تقنية تمكين***، تزود الأدب والفن معا بجماليات مختلفة، الأدباء/ الفنانين بقدرات تسليط خيالهم على فضاء جماعي، الناس العاديين بالقدرة على تعديل توقعاتهم الجمالية، وتزودنا جميعا بإمكانية تحفيز حوار جماعي وحلم مشترك.

- * **مشاركة في مؤتمر الأدب الإلكتروني والنقد البديل، جامعة جيجل- الجزائر، مايو ٢٠٠٨.**

# النص المُشاهَد

## مستقبل النوع الأدبي من الخطية إلى التشعبية

**نقلة ثقافية**

تستند الدراسات المستقبلية إلى مؤشرات حالية لطرح احتمالات تغير الاختيارات الاجتماعية مع تحديد الفاعلين الاجتماعيين المؤهلين للاختيار وتشكيل مشاهد التغيير. مستقبل النوع الأدبي ليس استثناء من مثل هذه الدراسات، وتصح بشأنه مقولة ذكية لا نفكر فيها كثيرا رغم شيوعها: "المستقبل يبدأ الآن".

مستقبل الأدب هنا بالفعل، في الحاضر، كل ما في الأمر أنه لم ينتشر بعد على نطاق واسع، وإذا نظرنا جيدا نستطيع أن نرى بعض مشاهده حاضرة في أعمال جيدة يقدمها هواة ومحترفون، أحيانا ورقيا وغالبا رقميا على شبكة الإنترنت، نحتاج فقط أن نسلط الضوء على المتغيرات الثقافية وراء تلك المشاهد، نجعلها معروفة أكثر، حتى يسود الإحساس بأن فرص إنتاج الأدب وتلقيه -في ظل هذه المتغيرات- تستدعي التفكير بطرق مختلفة عما اعتدناه في الماضي.

**انتشار استخدام الإنترنت من أهم المتغيرات الثقافية التي جلبت لحاضر الأدب مشاهد من مستقبله، سواء على مستوى النشر والتوزيع أو على مستوى التجريب مع إمكانات النص**

**المتشعب.** بفضل الإنترنت والنمو المتواصل لحركات تأسيسية، كالتدوين والمصدر المفتوح، اكتشف الأفراد أن المنتجات الثقافية لم تعد ملكية حصرية للمؤسسات الكبرى، أو الفرق المُجهزة من الممولين والرعاة، ابتكار الصحف الخاصة/ المجلات/ محطات الإذاعة/ قنوات التليفزيون لم يعد صعبا ولا مكلفا، الخيارات الثقافية التي كانت فيما مضى حكرا على النخب أصبحت شائعة، وشيوعها تحدٍّ مضاعف للأدب التقليدي، تحفيز أكبر لحساسيات جمالية جديدة، واختبار لأنواع أدبية تجريبية في العالمين الورقي والرقمي معا.

تطور النشر الأدبي مؤخرا إلى حد توفر التصميمات المسبقة للطباعة/ التخزين/ التوزيع مباشرة، حسب الطلب عبر وسائط رقمية وخارج أنظمة النشر المؤسسي، بجهود فردية تشير إلى الطريقة التي سيتصرف بها ناشرو وأدباء الجيل القادم، ممن نشأوا في البيئة الرقمية، فلم يعد الكمبيوتر بين أيديهم مجرد وسيلة أفضل لإنتاج أدب تقليدي، ولم يعد النص في وعيهم مميزا بالطريقة التي كان عليها تاريخيا، بعدما تطورت الوسيلة لتكون مبدعا مشاركا، وتراجعت حتمية النص لتكون اختيارا مساويا للصوت والصورة في الساحات التفاعلية.

ستغير هذه النقلة الثقافية وظيفة المكتبات، ووظيفة الأدباء والفنانين العلاقات بين الأدباء والناشرين والقراء، ستغير كثيرا من الأمور في المستقبل، والمستقبل هنا لا يتجاوز بضعة أعوام، فاليوم –بالفعل– تولد نصوص وتُنشر وتُحدّث في آن واحد

تقريبا، يُولد كتّاب جدد وقراء متفاعلون بندّية وتحدٍّ، اليوم تتوفر طبعات رقمية من أكثر الإصدارات الورقية، بل من النصوص الأدبية والثقافية الكبرى التي يصعب الحصول عليها ورقيا، إما بسبب نفاد الطبعات وإما بسبب المصادرات ومحدودية التوزيع.

إمكانات النشر الفوري مع تفاعلية الكتاب/ القراء والإصدارات الرقمية في مجتمعات تكبل حرية التعبير- ستكون وحوشا مختلفة عما عهدناه في العالم الورقي، وسنعرف أنه من الصعب -إن لم يكن مستحيلا- ترويض هذه الوحوش مثلما عرفنا أن الموسوعات والقواميس الرقمية مختلفة عن مثيلاتها الورقية، وأن "رقمنة" الصفحات شيء مختلف عن التوصيف المفهومي لهذه الصفحات في بيئة معلومات موصولة بالإنترنت، حيث توجد إمكانات غير محدودة للإبداع، وحيث تزداد الحاجة لنوع من الشراكة الاستثمارية بين المبدعين والناشرين والمؤسسات الثقافية والتعليمية، من أجل مساعدة الناس في التفكير بطرق تناسب المداخل الشاسعة للمعلومات/ النصوص والتحديات المختلفة التي تفرضها.

استقرت - على سبيل المثال- فكرة قوية في عالم النشر الورقي فحواها أن القراء بشر، اليوم لم يعد ذلك صحيحا. القراء في العالم الرقمي بشر وأنواع متعددة من البرامج التي تستخرج/ تجمع/ تقارن/ تصنف/ تحلل/ تحدّث جميع أشكال المعلومات والنصوص. هذا التحول/ التحدي الكبير يستدعي بالضرورة تطوير هيئات المستندات ولغات/ أساليب النصوص التي تُكتب

لجمهور من البشر والآلات. يستدعي أيضا تنامي دور المكتبات الرقمية التي يمكن لأي مستخدم أن يؤسس إحداها خلال ساعات، وسوف يغير هذه الطرق المعتادة في التعلم والبحث، مثلما غيّر البريد الإلكتروني طرق التواصل بين الناس، ومثلما تُغير الإنترنت إجمالا طرق العمل والإبداع بإمكاناتها التقنية والمواقف التواصلية التي توفرها، فتعيد بواسطتها تعريف البناء الاجتماعي، بما يشمله من مراكز نفوذ، قواعد مشاركة، وأشكال متعددة لاستخدام اللغة.

المفاهيم الأساسية للتأليف ومقاربة النصوص لم تتغير بعد إلا قليلا في العالم الرقمي، ومع ذلك نستطيع أن نرى بوضوح محاولات رائدة للاستكشاف والتجريب شائعة في النثر أكثر من الشعر، وأكثر شيوعا في تحولات السرد الذاتي الذي تبدو هيْمنته وشيكة على القصة والرواية التقليديتين. نستطيع أن نرى أيضا بعض مظاهر القلق المتزايد حول مصير الأنواع الأدبية في العالم الرقمي، بعد انتشار نصوص الميديا التفاعلية متعددة الوسائط: ماذا نكتب ولماذا، كيف نتواصل مع وعي مُستهدف على كافة المستويات ومخيلة مُنهكة، كيف نبني عوالم تعتمد على نماذج تفاعلية معقدة، وكيف نؤسس علاقات مفتوحة بين القواعد النوعية والتوقعات؟

خلق أنواع جديدة، أو تحويل الأنواع القديمة إلى أشكال ووظائف جديدة، من الطرق التي تؤثر بها الإنترنت على اللغة والأدب. والنص المتشعب – باعتباره جسدا لمادة الإنترنت– سبب لهذا التأثير بالخلق والتحويل معا، أي خلق أنواع لم تُعهد

من قبل ورقيا، ولا يمكن تلقيها عبر الصفحات الورقية- على الرغم من تأسسها على أنواع تقليدية- مثل: الرواية/ القصة/ القصيدة التشعبية، متعددة الوسائط والتفاعلية، ومثل المدونات التي تلتف نموذجيا حول نوعي المقالة والسيرة الذاتية.

**وعي تشعبي**

ابتكر تيم بيرنرز لي لغة توصيف النص المتشعب HTML لتساعد باحثي الفيزياء في الاتصال ببعضهم بعضا، بطريقة تتجاوز البريد الإلكتروني وبروتوكول نقل الملفات، وأضاف تقنية النص المتشعب إلى هذه اللغة لإنقاذ القراء من مشقة تقليب صفحات الملفات الإلكترونية، بخاصة عند الحاجة إلى ربط المتن بإشاراته المرجعية. تحقق الهدف الأصلي للنص المتشعب، وتم تجاوزه بابتكار صفحات أفضل من الورق تظهر العلاقات التي كانت سابقا غير مرئية، وتمكّن العلاقات التي كانت سابقا مستحيلة.

يمكن أن يشير مصطلح النص المتشعب -مفهوميا- إلى الوصلات نفسها، باعتبارها بيانات خفية تُميز عادة بلون أزرق، أو إلى أي امتداد للنص يظهر على الشاشة، سواء في النافذة عينها أو في نافذة/ نوافذ جديدة، وهذا هو الاستخدام المشهور للمصطلح، ويمكن أن يشير أخيرا إلى أي نص مستقل يتشكل نتيجة استخدام الوصلات بغرض التصفح العشوائي، كالنص الذي يتشكل على سبيل المثال من رسالة وفقرة في مقالة وقصيدة وجملة إعلانية ولوحة فنية، إلخ.

ألا نرى الصفحات فحسب؟! بل وحدات غير مقيدة في أبنية تراتبية مسبقة التصنيف، وأشكال يمكن أن تُمدد وتُقلص- يعني إمكانات هائلة للتعبير الجمالي، متطلبات فريدة للنص الأدبي في المستقبل، وتجربة قراءة مختلفة تماما عن قراءة النص التقليدي بخطيته الصارمة، وعدم كفايته لتمثيل الوعي بتعقيدات الحياة المعاصرة، دون أن يعني ذلك بالضرورة كفاية النص المتشعب لهذا التمثيل، إنه فقط الشكل المُرشح أكثر لإحداث تغيير في كيفية الوعي بالحياة.

هناك ما لا يمكن حصره من الأحداث المحتملة في المستقبل، وكل يوم نستيقظ فيه نُحضر إلى الوجود سلسلة من هذه الأحداث، تتواتر في مسار زمني، فتتحول من محتمل إلى تاريخ. هذه الفعالية اليومية، التي نُطلق عليها اسم "الحياة"، هي..

- ما يدعونا للاستيقاظ وانتظار الغد بيقين قدومه، سواء شهدناه أو لم نشهده.
- ما يجعل خبراتنا خطية، والزمن بالتالي خصما لا يُقهر.
- ما يفرض على ذائقة أكثرنا تفضيل الأعمال الأدبية/ الفنية خطية الطابع، لأنها تحاكيها.

لا تعني خطية فعالية الحياة أن الوعي بها خطي دائما، فبينما تخضع المجتمعات لعمليات تنقيح مستمرة تواجه الذات على نحو متزايد تحديا للإبقاء على -أو ترميم- إحساس التماسك في سياقات متغيرة المعايير، ما يقودها في أكثر الأحيان إلى تبني موقف المتفرج على دور تؤديه بنفسها، غافلة عن إدراك تأثيرات

عملية التغيير في تشكيلها، وكيف يمثل هذا التشكيل بدوره عالمها الذي تتفاعل معه.

القيم وعمليات التفكير اللتان نختبرهما عند التعامل مع النص المتشعب تقوّيان إدراك أن فقدان الخطية لا يعني فقدان الفعالية، ومن ثمّ تشجعان على تجاوز قصور التفكير الخطي، تلك المهارة المستمدة في الأصل من تدريب فلسفي لتحسين التفكير واتخاذ القرارات بفردية، عن طريق متابعة النظر لشيء ما أو موقف، والحصول على معلومات منه، ثم تأملها من منظور معين في موقف لاحق، واستخلاص نتيجة ما في موقف أخير.

متلازمة السبب والنتيجة أهم ما يميز نمط التفكير الخطي، بمعنى أن (س) تؤدي إلى (ص)، وهي متلازمة مريحة تعكس نموذج رؤية بسيطة يفضلها كثيرون، رغم:

- تناقضها الجوهري مع أكثر ظواهر الواقع التي تتسم بطابع متشعب.
- قصورها في الإحاطة بالمستويات المعقدة لأية مشكلة واقعية.
- محدودية مدى الحركة الذهنية الذي يمكن التوصل إليه بواسطتها.
- تعطيلها الجموح التلقائي للعقل بإلزامه الحركة في مسار بعينه.

كان المتوقع من تكنولوجيا المعلومات- ومازال- أن تخلص الفكر الإنساني من آلية قوانين العلة والثنائيات المضللة، لكن الأسلوب التراتبي الشائع في تنظيم المعلومات وعرض النصوص على شبكة الإنترنت -يعزز هذا النمط، ويبرز الحاجة إلى نمط تفكير مختلف، تشعبي يحاكي بنية الإنترنت نفسها، يعطي معنى

ملموسا لعمليات التفكير، يستعصي على الرقابة الداخلية، وينمي الوعي بالعلاقات التوليدية بين المعلومات والنصوص.

النص المتشعب نموذج لنمط التفكير التشعبي، اللاخطي أو الخطي المتعدد، الذي يشير إلى حالة عقلية جديدة تجمع بين أدوات التفكير الموجودة، بصائر منفتحة، وفهم عميق لكيفية تأثير الإنترنت فيما يحيط بنا. يفترض بالتفكير التشعبي أن يكون مهارة أساسية متوفرة لدى أغلبية الناس، إذ لا يتطلب سوى إرادة عقلية للسيطرة الذاتية على عمليات التفكير وردود الأفعال، لكن مبادئه غير مريحة لمن اعتادوا التخطيط لكل شيء مع الثقة في النتائج، إنها تضعف نفوذ الساعين للسيطرة على الآخرين وما يحيط بهم، وتزيد في المقابل قوة الذين يشعرون بالعجز تجاه المنطق التقليدي ويكونون دائما خارج المنافسة، لأنهم لا يملكون الإمكانات والمصادر الكافية.

تتمثل أهمية التفكير التشعبي في تواصليته الداخلية، التي تؤهله لأن يكون مفتاحا لتفكير صاف وعميق. صفاء التفكير بسيط نظريا، فكل ما علينا هو أن نتعلم كيف نؤجل مؤقتا العاطفة والحكم. إنه بسيط نظريا، لأننا لم نتدرب عليه، بل تدربنا على نقيضه. لو اقترحنا مثلا أن يُضاف بالون لكل سيارة أجرة في القاهرة، حلا لمشكلة الاختناقات المرورية المتكررة طوال اليوم. فريق منا سيقول إنها فكرة عظيمة، ويبدأ تعداد الأسباب التي تبرر ذلك. فريق آخر سيقول إنها فكرة سخيفة ويبدأ أيضا تعداد الأسباب التي تثبت عدم جدواها.

المقاربتان متساويتان في الخطورة، فما حدث بالفعل أن الفريقين اتخذا القرار وجعلاه أمامهما، ثم صرفا كل الطاقة والوقت في إثبات العلة وراء قرارهما، والدفاع عن موقفهما الثابت. ألا تبدو هذه الطريقة -التي يستخدمها معظمنا في النقاش- مشابهة للطريقة السائدة في كتابة الأدب ونقده؟ فكرة النهاية التي تستدعي بناء السرد ثم تقوده، عملية القراءة المقيدة دوما باتجاه، والأحكام النقدية الباحثة عن براهينها بأية أداة، الجميع يبدأ بعوامل محددة تعد بنتائجها مسبقا، كما تبدأ لعبة الشطرنج بقطع محددة. لا تتوفر القطع كلها في الحياة الواقعية، ومع ذلك نواصل اللعب مفترضين وجودها كاملة، مفترضين رؤى معينة، مفاهيم وحدود، بسبب ما اعتدناه من نمط تفكير.

**تغيير قطع اللعب الموجودة، تعليق الأحكام والمشاعر إلى ما بعد استكشاف كل الاحتمالات، وعدم الالتزام باتجاه تفكير واحد**- من أهم تأثيرات النص المتشعب الذي انتشرت نماذجه الأدبية الغربية منذ التسعينات تقريبا، ثم ظهرت له نماذج عربية في السنوات القليلة الماضية، وجميعها يمثل دعوة لمحاولة فهم الزمن وراء مساره الثابت، عن طريق الإحساس بدوريته الطبيعية والروحية، التقلب بين الباطن والظاهر، إعادة الاتصال بالإيقاع الشخصي، ورؤية هيكل الأنظمة الواقعية/ المجازية التي نتحرك في أطرها.

## مشاهدة النص

الفهم السائد للأنواع الأدبية أنها فنون لغوية، فنون التعبير بالكلمات، لكن المتغيرات التكنولوجية توحي بأن هذا الفهم لم يعد مناسبا لطرق التعبير المرئية، التي توفرت بانتقال النص من ورقة إلى شاشـــة. الفرق بين النص الورقي والنص الإلكتروني -على شاشة الكمبيوتر- أن الأول يُقرأ في حين أن الثاني يُشاهد، يشتمل على مؤشرات واضحة للرؤية تزداد عند الاتصال بالإنترنت، التي تقدم إمكانات غير مسبوقة لنصية بصرية ذات إيقاعات فورية ومحسوسة.

النصية التشعبية ممارسة ترى الكمبيوتر وسطا اصطناعيا لتجربة تتردد بين "النظر إلى" و"النظر خلال"، نسبة التردد بين النمطين قد تتفاوت، وأية نسبة يمكن أن تكون تجربة مهمّة. متجولا مع محتوى تفككه /الوصلات أو يمكن تفكيكه باتباعها -لا يستطيع القارىء أن يصف حدود السطر أو الفقرة، ناهينا عن حدود النص والصفحة التي تعتمد عليها القراءات التقليدية كثيرا بسبب دقتها وسلطتها. سطح النص المتشعب بطبيعته متدفق وعابر يمنح القارئ طريقا/ طرقا إلى سطوح أخرى سواء باختياره، أو نتيجة تقدم الخط الزمني، حين يتحرك النص بين إطارات بدون أي تفاعل منه، والصراع الضمني هنا بين فعالية القارئ وخضوعه.

تحمل الوحدات اللغوية في النص الورقي المعنى كله، هذا على الأقل ما اعتدنا الانتباه إليه ومحاولة تفسيره، لكن المؤشرات

المرئية في النص المتشعب هي التي تقرر كيف نستقبل النص وكيف نتعرف على طريقنا خلال أبنيته المتحركة. صحيح أن أكثر النصوص المنشورة على صفحات الإنترنت مؤسسة على مبادئ خطية، لكن مجرد حضورها في هذا الفضاء يشجع موقفا لعوبا من تلك المبادئ، لأن صفحة الإنترنت ليست نصا فحسب، إنها وحدات تعبير مرئية، خطوط سردية متشعبة، وتفاعلية قارئ/ مشاهد لديه إحساس بالحركة والاتجاه خلال المشهد.

انتقال الأنواع الأدبية التقليدية إلى صفحات الإنترنت مشهد مهم من مستقبلها، خطوة واسعة في طريق تطورها، نراها اليوم في روايات/ قصص تشعبية، قصائد تفاعلية، ومدونات تثير أكثر من غيرها تساؤلات من قبيل: هل لها دور في الجدل الأدبي مقارنة بدورها المهم في الصحافة؟ هل طورت - أم أعاقت- مهارات أساسية في إنتاج الأدب وتلقيه؟ وإلى أي حد ستسهم في تجديد الأنواع الأدبية؟

هذه تساؤلات ضرورية للبدء في تأمل ظاهرة جامحة أقل ما توصف به أنها رد فعل لنمطية مجتمعات رهينة الماضي ونكسة مجتمعات أخرى تفتقد اليوم استنارة عهدتها منذ قرن، رد فعل.. وصدى يقاوم صوت الردة الثقافية السائدة كاشفا مدى الاحتمالات التي يقدمها الحاضر لخيارات مختلفة في التفكير والسلوك، لذلك ربما لن يكون الرد بالإيجاب على هذه التساؤلات مبالغة.

المدونات طرف فاعل في الجدل الثقافي المعاصر، طرف مؤثر في الإنتاج الأدبي والتلقي والتجريب، ونوع رقمي جديد ما

زالت طبيعته الواعدة قيد التشكيل، قيد التوتر بين مفهوم المدونين لنوع السيرة الذاتية -بخاصة- وممارساتهم الفعلية، ويوفر هذا التوتر موقعا ثريا لتأمل اليوميات والخواطر (باعتبارهما مادة أولية للسيرة الذاتية) في طور تحولهما من الورقة إلى الشاشة، ولتأمل كيف يؤسس القراء/الكتاب قواعد للمدونات وتوقعات في كل من الإدراجات اليومية والتعليقات، كيف يقتربون من -أو يبتعدون عن- ممارسات الثقافة الورقية، كيف يؤسسون مجتمعاتهم الافتراضية وكيف يديرونها.

السيرة الذاتية في الثقافة المعاصرة نوع يشوش المعايير المثالية للأدبي وغير الأدبي، المتخيل والواقعي، العام والشخصي، لذلك لا يُنظر إليها بتقدير كبير كشكل أدبي أو ممارسة ثقافية في مجتمعاتنا العربية، وعادة يكون نشر سيرة ذاتية لشخصية عامة فرصة صاخبة للجدل والمحاكمات النقدية وتصفية الحسابات، لكن مؤخرا اندفعت السيرة في شكل اليوميات والخواطر إلى موقع متقدم ومركزي بفضل الإنترنت، وحرية النشر التي جعلتها اختيارا نوعيا لأكثر الكتّاب الهواة وبعض المحترفين.

ظهرت اليوميات/ الخواطر الرقمية مع بدء إنشاء الصفحات الشخصية لأفرد يتعاملون بحكم اهتماماتهم العلمية أو العملية مع تقنيات الإنترنت في أواخر التسعينات. كانت هذه الصفحات- التي أصبحت تعرف بالمدونات- تتضمن قوائم يومية من الوصلات لمواقع أخرى، بدون سرد شخصي أو تعليقات موسعة، فيما يشبه

مُرشحات/ فلاتر لمحتوى الإنترنت، توجه القراء مباشرة لموضوعات أثارت اهتمام المدون ورغبته في مشاركتها مع آخرين، ثم توفرت منذ سنة ٢٠٠٠ تقريبا برمجيات مجانية تسمح للمستخدمين الذين لا يعرفون لغة توصيف النص المتشعب بأن يكتبوا تدوينات وينشرونها بسهولة وسرعة، فأصبح التدوين بذلك نشاطا متاحا للمزيد من الناس، وتزايدت أعداد المدونات والتدوينات.

التدوين نشاط يتطلب الوقت، الوعي، التأمل، والتمييز الذي يعكس الاستخدامات التقليدية للسيرة الذاتية بصفتها ممارسة روحية، أداة علاجية، وإنتاجا أدبيا، بقدر ما يعكس توقعات القراء لنصوص مبتكرة، حميمية ذات نبرة اعترافية، مخلصة للتفاصيل الدالة، وكاشفة للمواقف الفعلية. تُكتب اليوميات التقليدية والخواطر افتراضا للذات، لا لقراء آخرين، إنها وسيلة للتذكر أو لتنظيم الحياة وربما لكتابة المذكرات والسيرة الذاتية فيما بعد، لكنها في المدونات تُكتب لقراء، سواء كانوا من داخل جماعة المدونين أو خارجها، وكتابة اليوميات لقراء محددين بهذا المعنى يُعتبر خرقا لقواعدها النوعية.

لن يختلف الحال كثيرا مع مقالات الرأي التي تُكتب عادة للتعبير بوضوح وجرأة عن تجارب شخصية ومواقف يتبناها الكاتب، لأن قواعد النشر في المطبوعات العامة وحسابات المصالح تجعلان التعبير غامضا مراوغا، وتقيدان الحرية إلى حد كبير، في حين أن اعتبار المدونة مساحة شخصية خرة تهمّش القيود الفنية والاجتماعية، كمراعاة الأسلوب الصحيح والتعبير

اللائق المهذب، ويمكن أن نعتبر ذلك بالمثل خرقا لقواعد نوعية أو مناوشة أولى للتجريب.

أسلوب التدوينات المستقلة (مقالات ويوميات أو خواطر) على الإنترنت مختلف عن الأسلوب الشائع في كتابة السيرة الذاتية التقليدية، إنه أسلوب مطمئن شديد الزهو بحريته، ينفتح في الوسط الموصول ليناسب الاستخدامات الجديدة، وليستوعب أهداف المستخدمين الجدد: بإضافة مساحات التعليق والنقاش، عناوين البريد الإلكتروني، عدادات الزوار، والوصلات التشعبية لصفحات داخلية وخارجية.

ليس الانفتاح/ الاستيعاب ظاهرة جديدة، على أية حال، إنهما مجرد تحديث للوسائل الثورية والتقنيات التي صنعت الرواية وجعلتها نوعا مهيمنا طوال القرنين التاسع عشر والعشرين، الأمر الذي يشجع على التعامل مع المدونات بصفتها نوعا أدبيا جديدا، أو منطقة نوعية غير مستقرة -على أقل تقدير- ما زالت تنتج نصوصا تعمل كالجسر بين الثقافتين الورقية والرقمية، نظرا لجدة الوسيط والشكل، ولبحث أكثر المدونين في هذه المرحلة عن النظام والاستقرار بدلا من المغامرة والتغيير.

## نصية المدونات وأدبيتها

هل يمكن اعتبار المدونة -بجميع وحداتها اللغوية والمرئية والسمعية- نصا أدبيا؟ المدونات جزء من مادة الإنترنت المحمولة على تقنية النص المتشعب، ومادة الإنترنت "نص" إلكتروني هائل

لا مثيل له بين النصوص الورقية، وعلامته- التي يتفق عليها الجميع تقريبا- أنه يقدم تجربة قراءة غير مريحة للقارئ التقليدي، نتيجة عدم استقرار النصوص الجزئية التي تشكله وتناقص نفوذ المؤلف الفرد.

لو نظرنا إلى المدونات سيبدو ذلك واضحا على الفور، هناك آلة تتوسط بكل شروطها، ولكي يتصفح القارىء المدونة يجب عليه أولا أن يُعدّ الآلة، وأن يستعمل يديه لإدارتها، بالنقر على الماوس ولوحة المفاتيح، أن ينظر في جميع الاتجاهات لمتابعة تاريخ التدوين وامتداداته، أن ينتبه جيدا للعلاقة بين وحدات التعبير المختلفة على الصفحة المتدفقة، أن يقرأ ويعلق أو يناقش، ما يتطلب منه جهدا غير بسيط يخرجه من دائرة التلقي السلبي، ويلزمه عمليا بدور القارئ المبدع الذي يُحضر فعل قراءته النصّ للوجود.

يشتغل نموذج القراءة المبدعة جيدا مع التدوينات المستقلة التي يكتبها مدون واحد، لكن فعاليته تتراجع كثيرا في تحليل المدونة كاملة. التفاعل بين المدونين والقراء في سياق متجدد يصعب النظر إليه وكأنه آلة نصية يُديرها مستخدموها، لأن تصميم المدونة التفاعلية يفترض تكافؤ فرص المشاركة في التدوين والتنقيح والتعليق. المعادل البسيط لهذا الموقف سيكون كتابا يتناوب على قراءته قراء مختلفون وكل منهم يضيف لهوامشه ملاحظات، يحذف جملا وفقرات أو يضع تحتها خطوطا للتأكيد، وربما يمزق منه صفحات. يبدو مفهوم القراءة ضيقا جدا

على وصف هذه الممارسة، إنها أقرب ما تكون لمفهوم الكتابة وتشكيل النص الذي يتحدث بغير صوت مؤلفه.

نعى رونالد بارت المؤلف معلنا: إنها اللغة التي تتحدث، ثم اختزله ميشيل فوكو إلى مجرد وظيفة من وظائف النص، مقترحا أن الكتابة لا شيء أكثر من نقطة لقاء عرضية لخطابات ثقافية في لحظة معينة، القيم التي يستبعدها القراء من النص أو يستبقونها.. التجاوزات التي يقومون بها والاستثناءات -تشبه فعل التهميش والمحو الفوضوي المُشار إليه أعلاه، ما يعني أن الحدود بين المؤلفين والقراء قد انمحت، حسبما يؤكد نقاد الأشكال الجديدة من الكتابة الإلكترونية على الأقل.

يكرر نقاد النص الإلكتروني الإشارة إلى الجذر الاشتقاقي لمفردة تيكست (تيك: يصنع)، والاستعمال اللغوي للتصريف الثالث في اللاتينية (تيكستوس: نسيج) غالبا في سياق التدليل على قابلية النص للاندماج بوحدات وسائطية متعددة، والتأكيد على وحدة النص الناتج، ويمنحنا ذلك إمكانية اعتبار التدوينات النصية أجزاء من كل، لا تمثل نص المدونة بمعزل عن بقية الوحدات الأخرى، وتفقد هويتها عندما يُنظر إليها مستقلة، كما فقد الفيل هويته في الحكاية الهندية المشهورة عن العميان الستة الذين حاولوا وصفه.

لمس أحدهم بطن الفيل فقال: إنه يشبه حائطا، ولمس آخر نابه فقال إنه رمح، وقال ثالث لمس ذيله إنه حبل، إلخ، وهكذا، مثلما يتكون الفيل من أجزاء متعددة تشكل كيانا عضويا واحدا،

يتشكل كيان المدونة من وحدات متعددة، إحداها -وليس بالضرورة أن تكون أهمها- التدوينات النصية، ولفهم هذا الكيان علينا أن ندرس أبعاده الداخلية، مثل: التناص بصفته آلية إنتاج للمدونة وتشكيل، والوصلات التشعبية التي تمثل إدراكا عمليا للتناص، والنصية الموازية التي تساهم بقوة في محاولة تمييز نوع مخصوص، وتوضح كيف تستخدم جماعة المدونين هذا النوع لإنجاز أهداف تدعم وجودها.

يستخدم مصطلح النص الموازي بشيوع مع النصوص التي تقدم النص الأصلي إلى قرائه المحتملين. يمكن أن نشير في حالة الرواية إلى النشرات الصحفية ذات الصلة، المراجعات النقدية والإعلانات، وفي المدونات: النصائح للمدونين الجدد، الأسئلة الشائعة، إرشادات القراءة والتعليق، إلى آخر النصوص التي تم ابتكارها لتكون حول التدوينة النصية، ولتقدم "نص" المدونة بأكملها للقراء، كي يفهموا عالمها الافتراضي وشروط دورهم فيه.

يتردد بين المدونين نقاش جانبي عن الكتابة في المدونات وما الذي ينبغي أن تكون عليه، ويقترحون في كثير من الأحيان الكيفية التي ينبغي للقراء أن يتعاملوا بها مع تدويناتهم، لتجنب سوء الفهم أو الاستجابات العدائية، ولتوضيح أنهم يفعلون شيئا مختلفا بأسلوب مختلف لجمهور مختلف. هذا الخطاب عن النوع بواسطة مستخدمينه يحفز من جانب تقاطعات نوعية غير متوقعة في نصوص -كاليوميات والخواطر- تُصنف غالبا بأنها غير أدبية، متشظية بدون قواعد، وشخصية. ويشكل من جانب آخر

توقعات القراء بطريقة مختلفة عما تفعله نصوص أخرى في المدونة نفسها.

قد ترفع القصص والقصائد مثلا توقعات صحيحة أو خاطئة عن المدون والمدونة، لكنها لا تقدم للقراء العالم الافتراضي بطريقة معينة، ولا تمنحهم حقوق الانتماء إليه والمشاركة فيه بهويات حقيقية أو متخيلة كما تفعل النصوص الموازية، الأمر الذي يجعل قواعد المؤلفين والقراء والشخصيات الخيالية قابلة للتبادل بينهم بالكامل، ويحول المدونة إلى تمرد حدود بين مستويات وجودية مختلفة، ويمنحها قيمة أدبية لا نستطيع تجاهلها مهما اختلفنا حول كفاية معايير تحديدها.

لا تتقاطع المدونات مع عدد كبير من النصوص الموجودة مسبقا، فحسب، بل تمثل أيضا آليات لخلق نصوص جديدة، ليست بالضرورة سردا لغويا، سلسلة من الأحداث المترابطة بوجهة نظر ومغزىً، فمن الممكن أن تكون رسوما كاريكاتورية أو أشكالا جرافيكية، ومن الممكن أن تكون شظايا عبثية بلا غاية سوى أن توجد. تقترب المدونات بهذا المعنى- وإلى حد ما- من "دفتر اليوميات" التقليدي، بصفته نظاما مفتوحا، أو مجمعا لأنواع وأساليب وإعدادات تسمح للمفهومي والفعل النظري والعملي) بأن يلتقيا، ويتصادما في فوضى غير مستقرة تعادل فوضى العالم خارج الدفتر.

تستطيع أية علامة مرئية على دفتر اليوميات أن تقول شيئا، وأن تمنح معنىً جزئيا ومستقلا في الغالب عن كلية النص، كأن

نستقبل الأسهم -وما تشير إليه- بصفتها ملحقات شارحة، مُنبهة أو ناقدة، وأن نعتبر الرسومات هوامش للتأمل أو التأكيد، لكن الحال في المدونة مختلف، فأكثر هذه العلامات يشتمل على مكونات سردية لا يمكن فصلها عن التدوينة النصية، ومن أقوى المؤشرات على سرديتها إمكانية أن تُعاد حكايتها في شكل سردي.

يمكن - كمثال- أن نترجم الوصلة الأيقونية التي تحمل مفردة: "تعليقات" في نهاية أية تدوينة إلى: زار المدونة عدد من الناس، وأثارت انتباههم إلى حد أنهم توقفوا عن مواصلة التصفح، وكتبوا رأيهم فيما حاولت التعبير عنه بهذه التدوينة. وبالمثل وصلة: "راسلني" أو "اتصل بي" تقول: أنا شخص حقيقي، حتى لو كانت شخصيتي افتراضية، أكتب لأشارك الآخرين أفكاري وأهتم كثيرا برأيهم فيما أكتبه، لي عنوان تستطيع أن تتواصل بي عن طريقه، فلا تتردد واكتب لي، إلخ.

المدونة على ذلك مسارات سردية متداخلة لتفاعلات واقعية وافتراضية أكثر من كونها وحدات تامة ومستقلة، كما هو الحال غالبا في دفتر اليوميات، وهناك أنماط متميزة من هذا السرد المتواصل: مقالات، رأي، يوميات وخواطر، أخبار عاجلة، عروض مرئية/ سمعية، وإشارات مرجعية. تأمل كل هذه الأنماط مجتمعة يبين كيف تتشكل أدبية المدونة وكيف تتم الاستجابة لها في السياق الإلكتروني، أية أنواع من الهوية الذاتية يقدمها التدوين في هذا السياق، أية قنوات توفرها المدونات لبناء هويات ثقافية

للمشاركين، كيف تدعم الهواة بطريقة لم تكن من قبل ممكنة، وكيف تمحو الحدود بين مَن يصنع ومن يستهلك؟.

*** مشاركة في مؤتمر أدباء مصر "الأدب وأسئلة الواقع المعاصر"، الغردقة، نوفمبر، ٢٠٠٧.**

# ويكي.. شارك في المعرفة والتأليف

مصطلح الويكي مشتق من كلمة هايوانية تعني: بسرعة أو سارع، وإن كانت في الجوهر تحتمل معنى: شارك.. نافس في الإضافة للمعرفة ونشرها. ليست تطبيقات الويكي كلها متشابهة، فعمليا ينطبق المصطلح على مجموعة متنوعة من الأنظمة، الأشكال، المقاربات، والمشروعات[٢١٦]، لكن المبادئ الأساسية تناسب الجميع، وأهم هذه المبادئ أن أي شخص يستطيع أن يُغيّر أي شيء، أي شخص يستطيع أن يشارك.

على خلاف المدونات، نادرا ما تُنظم صفحات الويكي زمنيا، بل تُنظم سياقيا، عن طريق وصلات داخلية وأخرى خارجية، وعن طريق أية تصنيفات تظهر خلال عملية التأليف. المحتوى غير ثابت، في حالة تدفق مستمر. المداخل غالبا أولية،

---

٢١٦ – أنظمة الويكي وخدماتها كثيرة، لذلك يحتاج إنشاء واحد منها مقارنة بين هذه الأنظمة والخدمات، هناك مواقع تقدم هذه المقارنة مثل: ويكيماتركس WikiMatrix. انظر:

http://www.nithar.com/٢٠٠٦/١٢/٠٦/wikimatrix-compare-them-all

الفرق بين الأنظمة والخدمات أن الأولى سكربتات تحملها وتنصبها بنفسك على خادمك، مثل: نظام ميديا ويكي MediaWiki المستخدم في ويكيبيديا وجوريسبيديا، وهو النظام الأشهر. أما الخدمات مثل: تقديم ويكي جاهز لأي غرض من الأغراض أو الاستضافة المجانية له، فلا تحتاج منك سوى إدخال بعض المعلومات وفي لحظات يصبح الويكي لك.

وقد يترك المشاركون عمدا فجوات مفتوحة، على أمل أن يأتي شخص آخر ويسدها[٢١٧].

اعتبر وارد كوننجهام صاحب الويكي الأصلي WikiWikiWeb أن الويكي مثال لأبسط شيء يمكن أن يعمل، وكان قد استوحى فكرته من طريقة استخدام البطاقات التقليدية التي تستخدم في البحث العلمي لتسجيل الملاحظات وتنظيمها[٢١٨].

عند تنظيم البطاقات على طاولة لتقديم نموذج نظام ما ستكون هناك بالضرورة مساحة خالية تحتاج لملئها بشيء غير موجود في تلك اللحظة، القدرة على الإشارة إلى نص لم يُكتب، أو لم يُنظم بعد، هي مفتاح الطريقة التي يعمل بها الويكي، عمل وصلة إلى صفحة لم توجد بعد يقدم للمستخدم ببساطة وسرعة. فرصة تعريف هذه الصفحة وكتابتها ثم تطويرها فيما بعد.

المشاركة مفتاح التكيف والتوافق في ممارسة أي عمل، وهي فضيلة نجدها في مجتمع الويكي، الذي يسمح للمستخدم بالقراءة/ الكتابة، إضافة وصلة تشعبية، والبحث عما يشاء، بطريقة يسهل التعامل معها وإدارتها، مجرد الحفاظ على كل شيء مستقرا في فضاء متحرر يجعل مهمة الإدارة تصبح تلقائيا

---

٢١٧ – انظر: Brian Lamb, Wide Open Spaces: Wikis, Ready or Not.
*http://www.educause.edu/pub/er/erm٠٤/erm٠٤٥٢.asp?bhcp=١*

٢١٨ – انظر: موقع كوننجهام: http://c٢.com/~ward/
وهذا الحوار معه: http://www.artima.com/intv/wiki.html

مهمة تحرير، لأن تصميم المعلومات يتحول إلى تجربة في إدارة نظام من الوحدات اللغوية التي تشير إلى أسماء صفحات/ إدخالات، وعندما يضاف إدخال جديد ينشط فريق من المتحمسين المتطوعين لفحص دقته، ادعاءاته، أهميته، وربطه بموضوعات أخرى.

تحث مشروعات الويكي مستخدمي الإنترنت على الإضافة لمحتواها، تصحيح أخطائها، واستكمال جوانب النقص فيها، ويمثل هذا من حيث المبدأ مراجعة كبرى للفكرة السائدة في خلفيتنا الثقافية عن حرمة النص، والحرج من تغيير نصوص الآخرين، لأن التغيير في مفهومنا "تحريف" لمقاصد صاحب النص، أو "انتحال" لإبداعه.

الاعتياد على تنصيص كلام الآخرين بكل ما ينطوي عليه من أخطاء أو تجاوزات -فكرية على نحو خاص- وعدم القدرة على تصحيح النص نفسه منح التجاوزات شرعية وجود، فرض على كثيرين قبولها وعلى آخرين التأثر بها إلى حد تهديد المجتمع، وكرس من جانب آخر مفاهيم متسلطة، كالنص المغلق أو النهائي في مقابل المسودة، والمبدع المُلهَم في مقابل المتلقي الخاضع بإيمان.

مشروعات الويكي تغير هذه المفاهيم بطريقة جذرية، لأن عمليتيّ القراءة والتحرير مترابطتان. علامة الويكي -التي يمكن اعتبارها توقيعه الرسمي في قاع الصفحة- هي وصلة تقول: "حرّر نص هذه الصفحة" أو شيئًا مشابها، النقر على تلك الوصلة يفتح للمستخدم المسودة الأصل بلغة توصيف النص

المتشعب، ويسمح له بإجراء تعديلات فورية، بدون حاجة لبرمجيات أو تصريحات.

مفاهيم مثل: "حقوق التأليف" و"حقوق الملكية" يمكن أيضا أن تتبدل جذريا. استنساخ المحتوى عبر تطبيقات الويكي -ما يُشار إليه أحيانا في غيرها بالسرقة- مقبول غالبا، لأن النص هنا لا ينتمي لفرد بل لجماعة، المشروع كله مملوك لجماعة من الناس، وما يعرّف هوية الجماعة هو الاهتمام بالمحتوى والالتزام بالمشاركة.

لعل أهم ما يميز مشروعات الويكي الكبرى (مثل ويكيبيديا) هو عدم تشجيع صوت التأليف الفردي وتفضيل نبرة خطاب جماعي ومتوافق، هذا التوافق يجعلها نموذجا مثاليا في بيئات التعلم، بخاصة تعلم المشاركة والتعاون مع الآخرين. إنها تساعد الناس على خلق جماعات ودعمها، ابتكار لغة مشتركة وتطويرها، تنقية المعلومات وتدويرها في معرفة جديدة. تطبيقات الويكي -باختصار- تجسد حكمة التعدد وقوة الجمهور.

يُعتبر wikihow[٢١٩] من مشروعات الويكي الناجحة، أسسه جاك هيريك Jack Herrick في سنة ٢٠٠٥ على هيئة مصادر مجانية تساعد الناس بتقديم حلول واضحة ومختصرة لمشاكل يومية، تتراوح بساطة وتعقيدا، مثل: كيف تتخلص من الهالات السوداء حول العينين، كيف تصنع سحابة في زجاجة، كيف تؤلف أغنية، كيف تصبح عميلا للمخابرات المركزية إلخ.

---

٢١٩ - انظر الصفحة الرئيسية باللغة الإنجليزية: http://www.wikihow.com

توجد حاليا نسخ من المشروع باللغات الفرنسية، الألمانية، الإسبانية، البرتغالية، والدانيمركية. وتم إطلاق النسخة العربية[٢٢٠] في يناير ٢٠٠٨، ليبلغ عدد المقالات اثنتين وعشرين مقالة (حتى ١٨ مارس ٢٠٠٨)، وعدد الأعضاء المسجلين ٧٤٢٨٦.

**ما الذي يحمي الويكي من التخريب؟**

يوجد دائما في الويكي احتمال أن يقوم مستخدم ما بتغيير معنى ما يقوله الآخرون، أو محوه، لا يستطيع أحد اختيار أو عدم اختيار أن تظهر مقالة تصوره عبقريا أو معتوها، عالما محترما أو متخلفا. أي مخرب يستطيع أن يحول صفحة رصينة إلى ثرثرة.

الاحتمال مخيف، لكنه جزء من معنى الويكي الذي لا يدركه ذلك المخرّب، أن الويكي جماعة/ مجتمع قائم على المشاركة. معظم جماعات الإنترنت تعتمد على التقنية لمقاومة هذا الاحتمال، كأن توجد فلاتر أو تقييم للأعضاء أو برامج لمنع الأعضاء من خارج دائرة الثقة/ المشرفين من تعديل المحتوى، لكن توجد دائما طرق للاحتيال على التقنية، من جانب، ومن جانب آخر تنشر فكرة الإدارة أو الإشراف مناخا من عدم الثقة وإيحاء بأن على الزوار أن يكتسبوا الثقة أولا قبل أن يُسمح لهم بمشاركة حقيقية.

الويكي أفضل حالا؛ لأنه يعتمد على الجماعة -لا التقنية- لإدارة المشروع وحمايته، أي تغيير في الموقع مشهود

---

٢٢٠ - انظر الصفحة الرئيسية باللغة العربية: http://ar.wikihow.com

من قبل الجماعة النشطة، إذا جاء عضو ومسح إدخال أو أدخل محتوى مزعجا سيأتي عضو آخر ويصلح المشكلة بسهولة، طالما أن الوسط المفتوح يشجع الإحساس بالانتماء سيكون معدل الإصلاح أكبر من التخريب، وبذلك يستمر الويكي مستقرا.

توجد في الويكي أيضا طرق حماية تقنية، فمعظم الويكي تخزن نسخا قديمة من كل صفحة على الأقل لفترة من الزمن، ما يسمح بتدارك الأمر في حال تخريب الصفحة، غير أن مفهوم الويكي للحماية أنها ينبغي أن تكون في خلفية المشهد بحيث لا يشعر المستخدم بوجودها، فالأصل في المشروع أنك تؤسس شبكة مفتوحة، وأنك تريد أن تمكّن أُناسا -لا تعرفهم ولا تستطيع أن تثق فيهم- من الدخول إلى هذه الشبكة. إذا أردت التأكد من مصداقية الناس فعليك أن تسمح لهم بتسجيل حسابات، وأن تمنحهم حرية المشاركة، بالصواب والخطأ معا، ثم تحاول السيطرة على نشاط الزوار العدائيين بإجراءات لا تزعج الباقين، مثل الإجراءات المعتمدة فيما يُطلق عليه: "الحماية الناعمة".

ينتشر استخدام مصطلح الحماية الناعمة في جماعات الويكي، مثل: MeatballWiki، ويشير عادة إلى حماية شيء من الأذى بطرق هادئة غير مزعجة، غالبا غير ملحوظة، وبعد وقوع الفعل، بدلا من الحدود الملحوظة قبل الفعل. قد يشير أحيانا إلى إجراءات أمنية فورية، مثل الإنذار الصامت في البنوك والشركات في حالات التعرض للسرقة والأخطار المشابهة، لكنه غالبا يشير إلى شبكة أخلاقية في مجتمع متماسك، مثل جماعة من

الأصدقاء يسهرون على ناصية الحي مستعدين للدفاع عنه ومساعدة سكانه.

كان أول من فرق بين الحماية الناعمة والحماية الخشنة الباحثان السويديان Lars Rasmusson و Sverker Jansson، في إطار ورشة عمل عن تأسيس الأسواق الإلكترونية، استخدما المصطلح الأول لوصف آليات الحماية الاجتماعية، والثاني لوصف آليات الحماية التقليدية مثل التوثيق وإثبات الأصالة والتحكم في الدخول[٢٢١].

ملامح النوعين من الحماية:

**الناعمة:** مفتوحة تماما، أي شخص يستطيع القراءة والتحرير.

**الخشنة:**

١- يجب التسجيل قبل التحرير، أي شخص يستطيع القراءة، لكن يجب التسجيل قبل أن يتمكن من التحرير، ولا توجد قيود على تسجيل حساب.

٢- الأعضاء الثقة فقط يستطيعون التحرير، أي شخص يستطيع القراءة، وهناك قيود على التسجيل.

٣- مناطق ممنوعة، جزء من الويكي يمكن رؤيته وتعديله، والتحرير من قبل الأعضاء الثقة/ مُراقب.

---

٢٢١ - انظر:

Lars Rasmusson and Sverker Janson. Simulated social control for secure Internet commerce. In *New Security Paradigms* '٩٦. ACM Press, ١٩٩٦.

http://www.sics.se/~sverker/public/papers/nsp٩٦lra.pdf

الفكرة من وراء الحماية الناعمة هي حماية النظام ومستخدميه من الأذى، وأهم إجراءاتها إقناع الناس بأن يتعاملوا بودّ ويضيفوا قيمة ما للمحتوى. هذا النوع من الحماية صعب، ويحتاج إلى النضج.. الإيثار.. والتفاني، لأنه ينشد التأثير والتشجيع، لا السيطرة والإرغام.

مبادئ الحماية الناعمة[٢٢٢]:

١- افتراض حسن النية، والعمل بمبدأ منح الثقة حتى يثبت العكس.
٢- مراجعة النظير.
٣- الغفران والنسيان.
٤- تقليل الخسائر.
٥- العدالة للجميع.
٦- نبذ العنف.

الجميع يرغب في حرية بلا حدود، لكن كثيرين لا يعرفون ما يفعلونه بتلك الحرية، والضمان الوحيد لنجاح فلسفة الحماية الناعمة هو تنمية الإحساس بالجماعة وتماسكها من جانب، والاتفاق على أن الجميع مختلفون ومحقون في آن واحد، من جانب آخر.

عندما سُئل كوننجهام عن الفرق بين المدونة والويكي، قال إن فضاء المدونة مجتمع قد ينتج عملا ما، في حين أن

---

٢٢٢ - http://www.usemod.com/cgi-bin/mb.pl?SoftSecurity

الويكي عمل قد ينتج مجتمعا[٢٢٣]. ربما تكون نبرة التشكيك هذه سببا وراء تصور أن الويكي أقل البرمجيات الاجتماعية تحقيقا لفرصة تكوين جماعة قوية بين أعضائه، وسببا وراء الإحساس بأنه وعاء معلوماتي لا أكثر، إدخالات هائلة للأخبار والمعلومات يمكن تدقيقها بواسطة الأعضاء الذين سيتفاوتون بالضرورة في الذكاء والمعرفة، وعاء غير مناسب لتبادل وجهات النظر المختلفة، لأنه سيتحول إلى ساحة صراع، وهناك على الأقل تجربة واحدة تؤكد هذا الإحساس: ويكي توريالز "wikitorials".

أطلقت صحيفة لوس أنجليس تايمز، في ١٩ يونيه ٢٠٠٥، موقع ويكي توريالز الذي يسمح للقراء بالمشاركة في تحرير موضوعات محددة، وبعد يومين حُجبت صفحة الويكي الرئيسية وحلّ بدلا منها النص التالي: "أين الويكي توريالز؟ لسوء الحظ اضطررنا إلى محو هذه الصفحة، على الأقل مؤقتا، لأن بعض القراء غمروا الموقع بمواد غير لائقة. شكرا واعتذارا للآلاف الذين شاركوا بروح سليمة"[٢٢٤].

قيل: إن المواد غير اللائقة تمثلت في اللغة الوقحة والصور البورنوغرافية، لكن الحقيقة أن الصحيفة لم تكن مستعدة لحروب التحرير التي تصاعدت بسرعة. كانت الإدخالات أكبر

---

٢٢٣ _ http://many.corante.com/archives/٢٠٠٥/١٠/١٧/ward_cunningham_on_the_crucible_of_creativity.php

٢٢٤ _ http://www.latimes.com/news/opinion/editorials/la-wiki-splash,٠,١٣٤٩١٠٩.story

من قدرة المحررين على مراقبة الموقع وفلترة وجهات النظر المعارضة، فقد كان الموضوع المطروح للمشاركة عن خطة مناسبة لسحب القوات الأميركية من العراق.

**يثير فشل تجربة الويكي في الصحافة سؤالا ضروريا عن مدى نجاح استخدامه في موضوعات فائقة الحساسية مثل: القوانين والمعاهدات الدولية، وغيرها مما نجده على ويكي جوريسبيديا[٢٢٥]؟**

نشأ ويكي **جوريسبيديا** بمبادرة أكاديمية من مركز أبحاث المعلوماتية والقانون في كلية الحقوق بجامعة مونبلييه، وبدعم من جامعيين، جامعات، وهيئات بحثية، وبذلك يمكن النظر إليه من زوايا مختلفة: حاجات أصحاب المبادرة، حاجات الهيئات الداعمة، حاجات القائمين على إنجاز المشروع وحماية نظامه (الإداريين)، حاجات المستخدمين المشاركين، وأخيرا حاجات الزوار العابرين.

**هل سجلت كل مجموعة من هؤلاء أفكارها حول وظيفة الويكي وتوقعاتها منه؟**

جامعة مونبلييه مثلا باعتبارها جماعة مبادرة وداعمة: هل شجعت طرقا جديدة في التفكير وأفكارا مختلفة عن التعليم أم شاركت لتدعم المقاربات التربوية المؤسسة في تاريخها؟

---

٢٢٥ - جوريسبيديا موسوعة ويكي قانونية باللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والعربية والصينية والهولندية تعتمد على تطبيق الويكي في كتابة مداخل قانونية مختلفة . وبدأ المشروع في سنة ٢٠٠٤ بعد النجاح الهائل الذي حققته تجربة ويكيبيديا. انظر الصفحة الرئيسية باللغة العربية: http://ar.jurispedia.org

**من هو مستخدم جوريسبيديا ومن يستفيد منها؟ من يشارك فيها ولماذا؟ كيف يمكن تشجيع المشاركة أكثر؟**

هناك أربعة أنواع من مستخدمي الويكي عامة:

١- أفراد مستقلون يعتبرون الويكي مصدرا للمعلومات.

٢- أفراد يعتبرونه محفزا عقليا للابتكار.

٣- مجموعة ناشئة ترغب في اكتشاف وترسيخ جماعة محتملة.

٤- جماعة متماسكة ترغب في دعم أهدافها المشتركة.

*** إلى أي حد يحقق ويكي قانوني رغبة النوع الأول، في ظل تصديره بيان عدم المسؤولية في حال مخالفة محتواه القانون؟**

*** ما مفهوم جوريسبيديا للابتكار، إذا كانت مشروعات الكتابة المقترحة فيها نقلية الطابع؟** مشروع الفقه الإسلامي على سبيل المثال، هل سيقتصر دور المستخدمين على جمع أبواب الفقه من المصادر التقليدية بما تتضمنه من رؤى وآراء مختلفة، هل يؤدي ذلك إلى فتح جبهات للصراع العقائدي والمذهبي، وبالتالي استهلاك طاقة العقل في محاولات الانتصار لرؤية قديمة أو رأي؟!

***ما الفرص التي تقدمها جوريسبيديا لترسيخ جماعة محتملة؟**

إذا كان منتدى النقاش (بوابة المجتمع) يُستخدم بوابة لنشر مقالات مطولة وموثقة عن موضوعات قانونية تقليدية، وإذا كانت المحاولة الوحيدة لفتح حوار (حول موضوع الهوية العراقية) ابتعدت عن الموضوع، ولم تلق أية استجابة سواء من الكاتب أو بقية القراء.

***هل توجد إمكانية لأن تدعم جوريسبيديا أهدافا أخرى غير "المشاركة في القوانين"؛ بمعنى مجرد تبادلها بين المختصين والدارسين؟**

**وأخيرا.. ما إمكانية إنشاء تطبيقات لويكي لغوي وأدبي؟**

**هل يمكن أن تساهم مثل هذه التطبيقات في حل مشاكل تدريس النحو العربي، تراجع نسب قراءة الأدب، وتطوير الأنواع الأدبية؟**

ربما لا يكون الويكي أداة مثالية لتحقيق كل الرغبات، فهناك أنماط متعددة من الخطاب وأدوات متعددة لدعمها، بعضها أفضل من غيرها في تأكيد جوانب معينة، وليس منها ما هو كافٍ، إنما المؤكد حتى الآن أن **تطبيقات الويكي ظاهرة اجتماعية أكثر من كونها ظاهرة تقنية**، أداة للمعرفة والمشاركة في التفكير والإبداع، أداة ناجحة لأنها نظام حيوي يشبه أي نظام تعلم مثالي، نظام شفاف يزود مستخدميه بطريقة لفهم جوانب القوة والضعف فيه، يسمح لهم بمراقبة التغييرات والأخطاء التي يمكن أن تقع، ويعلّم الذين يشاركون في إنجازه بقدر ما يعلّم الذين يتابعون الإنجاز.

# شبكة فاضلة

يحكي فيلم مدينة فاضلة Pleasantville (١٩٩٨)[٢٢٦]، عن شقيقين، شاب وفتاة، يشاهدان أحد المسلسلات التليفزيونية القديمة، ويستغرقان في المشاهدة إلى حد نسيان الأكل والنوم، وإهمال الواجبات، وتجاهل كل العلاقات. يستوعب العالم المتخيل رغباتهما الغامضة، فيضيعان جزئيا في ذهول حزين، وكلىٌّ في العالم المُشاهد حين يتم امتصاصهما إلى عمقه المحدد بدرجات الأبيض والأسود. البشر والأشياء.. المشاعر والتصورات.. الأدوار والقيم، كل شيء واضح وبسيط، مقرر منذ البداية ومقبول بغير نقاش حتى النهاية المعروفة سلفا.

يقود تفاعل الشقيقين مع هذه النمطية الآلية شيئا فشيئا إلى التغيير، فتبدأ بقية الشخصيات في الخروج على النص، بالتفكير فيما خارج المقرر والإحساس به، كل فكرة جديدة تمنح الشخصية وبيئتها لونا، إلى أن يصبح عالم بليزنت فيل كاملا بالألوان ومستحقا للعيش فيه. تختار الفتاة عند النهاية أن تبقى بالعالم الذي شاركت في صنعه على هواها، ويعود شقيقها إلى واقعه أكثر وعيا به وبذاته.

---

[٢٢٦]– بطولة توبي ماجواير و ريز ويزرسبون، انظر التفاصيل:
http://www.imdb.com/title/tt٠١٢٠٧٨٩/

يبدو الفيلم استعارة للوعي، وما وراء الشاشة- المسلسل داخل الفيلم- يمثل الوعي الباطن، الأنا الأخرى التي نجهلها، أو المخاوف والرغبات التي نخفيها. ليس بعيدا عن هذه الاستعارة أن نرى شبكة الإنترنت كالتليفزيون والنصِّية المتشعبة كفيلم (مدينة فاضلة)، حلم داخل حلم، نسق داخل نسق، كلاهما موضوع محتمل للقبول والرفض، وكلاهما قادر على السماح للمشاهد باختبار عوالم محتملة، وبالتالي منحه إمكانات هائلة لاكتشاف الذات وبناء الشخصية، إمكانات أكبر للخيال/ الإبداع ومقاومة الأدوار التقليدية المفروضة.

شبكة الإنترنت، مع ذلك، أداة مستقلة عمن يستخدمونها، على الرغم من أنها صُنعت لهم، مستقلة عمن يعرفون مستويات اشتغالها، لأنهم لا يستخدمونها لكل ما صُنعت لأجله. ليست مشكلتنا مع الإنترنت في أننا نريدها أن تكون نافعة أكثر أو مُسلية أكثر، بل في أننا لا نستطيع تقبل استقلالها عنا بدون عداء، لا نستطيع مواجهة الخوف من كفاءتها، خوف الاعتماد المتزايد عليها وتقاسم الفضاء مع وحوشها مفرطة الحجم والحيوية.

قد يكون السبب أننا ما زلنا في العمر المتأخّر لمرحلة الطباعة، ما زال الأدباء والنقاد متأثرين بالعادات الخطيّة التي تطورت على مدى مئات السنين. قد يكون السبب أيضا أن التعبير الخطي أسهل بالنسبة للعقل الإنساني من التعبير المتشعب أو متعدد الخطية. ما يبدو لي صعب النكران أن كثيرا من الكتاب

والقراء يعادون الإنترنت، لأنهم لا يستطيعون تتبع النموذج البلاغي الذي تقترحه نصِّيتها المتشعبة، ربما لأن هذا النموذج يتطلب نوعا جديدا من ضربات مطرقة نيتشه على المنطق، الابن البكر للعقل أو "الصنم الأكبر"[٢٢٧].

الوصلات المتشعبة- خيوط نسيج الإنترنت- رموز للعلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها، وتلك التي تقيمها معنا. النقر عليها ضربات لزمن قديم، ليست له دلالة سوى حضوره في التو. موت الوصلات في الاعتقاد بوجود دلالات أخرى لها، سديدة ومنظمة، أو وجود أصل قديم لها في النصية الخطية، المنطقية والمتجانسة. دلالة النصية المتشعبة لا شيء أكثر من سكون مؤقت في حركة دائبة، جسور معلقة لا بديل عن عبورها إذا أردنا الوصول لجهة مقابلة.

تقترح النصية المتشعبة أن يكون المؤلف مستعدًا للنقاش وللنقد، لا يعوق الإمكانات المختلفة أمام نفسه ونصوصه وقرائه. كان التعبير الواحد، من قبل، صحيحا في الأدب والنقد الخطيين، لو رأى القارئ تعبيرا آخر أكثر صوابا يُواجه فورا بالرد المشهور: "ناقش ما كتبه المؤلف لا ما تود أنت أن يكتبه". لم يعد مثل هذا الرد ملائما اليوم، لأن أزمة انهيار البناء المنطقي، التي حدثت في أوائل القرن العشرين، تتكرر بعنف أكبر في أوائل

---

٢٢٧ -انظر: فريدريك نيتشه، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، تعريب د.سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢ ١٩٨٣.

القرن الحادي والعشرين، ومن الواضح حتى اليوم أنها ثورة جامحة، ليس حول المرجعية الذاتية واستخدام/ ذكر الكلمات، بل حول المصداقية الذاتية ومنتج/ مستهلك الكلمات.

لم يعد القارئ/ المشاهد اليوم مضطرا للاكتفاء بدور المستهلك لمنتجات ثقافية تحتكر صناعتها نخبة أقلية. يمكن لأي نص/ صورة/ صوت في النصية المتشعبة أن يكون صحيحا أو خاطئا، وفي أي حال سيكون خاضعا للتنقيح، للاستدعاء الفوري وللتعديل. لا نحتاج اليوم إلى مناهج قدر حاجتنا إلى قيم، وهذه متوفرة في شبكة إنترنت فاضلة، حيث يستطيع الجميع أن يعرف ويتواصل.. يستطيع الجميع أن يبدع ويشارك.

تحقق مثل هذا الانفتاح والتعدد يحتاج عادة إلى ثورة، إلى حالة ذهنية تتوفر عندما يصبح الاختلاف خطرا لا ثراء، عندما يصبح عدم تقبل الاختلاف وبالا على الوحوش الكبيرة- بتعبير بورديو- لكن.. "بفضل الثوريين الشباب الذين يعيشون معنا، نتساءل إذا لم تكن الوحوش الكبيرة على حق. ألم تُقتل لأن الأقوى لم يكن يسيطر على خوفه؟... ليس عبثا أن يكون الثوريون دائما في العشرين من عمرهم. إن مشاريعهم نبيلة ومع ذلك يفشلون؛ لأن الكثيرين منهم يماثلون الثورة والهدم، الخلق والعنف، ويخلطون بين الانقلاب والتقدم"(٢٢٨).

---

٢٢٨- بيير بورديو، نيتشه مفككا، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص٥٨.

ما نحلم به يتسرب من الحلم إلى وسائطه. الإنترنت وسيط للحلم بالمعرفة، والتواصل والمشاركة، لكنها لا تخلو من انحراف المماثلة بين الثورة والهدم، الأمر الذي يُحيل ثوريين جددًا إلى وحوش أخرى لا تستطيع السيطرة على خوفها، فتماثل بين المعرفة وتدمير المجتمع، وبين الجمال وتدمير اللغة، مع ذلك كله يوجد فارق لصالح حضارة الإنترنت، الشبكة الفاضلة، أنها استطاعت السيطرة على شرط الزمن، ومازالت قادرة على استدعاء حلم الحرية الأصلي وإمكانية توحيد القدرات التي قضى عليها الخوف.

# مؤلفات أخرى للكاتبة

## د.عبير سلامة

١. قمر أزرق –رواية– الطبعة الأولى مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ٢٠٠٠م. الطبعة الثانية مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
٢. البناء القصصي للمعرفة الأبوية –نقد– المتحدة للنشر، القاهرة،٢٠٠١م.
٣. نداهة الكتابة "نصوص مجهولة في إبداع يوسف إدريس" –نقد– المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣ .
٤. أباطيل صالحة للنظر "في القصة العربية والرواية" –نقد– الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
٥. القبيلة التي بيننا –شعر– إصدارات جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٤.
٦. إسراءات الرجل الطيف "من ترجمات وحيد النقاش" –إعداد وتقديم– المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.
٧. قصة مصرية جدًا –إعداد وتقديم– الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، كتاب الثقافة الجديدة، عدد يوليو٢٠٠٨.
٨. رقص مع الريح "قراءات في القصة المصرية والرواية"– نقد، نادي القصة، القاهرة، ٢٠١٢.

abir.salama@live.com

# المحتـــوى

**ثقافة مشاركة** ........................ ٧
**ثقافة الإنترنت:** ........................ ١١
● هواة محترفون ........................ ١١
● وإعادة توزيع ........................ ١٤
**الاستخدام العربي لبرمجيات التواصل:** ........................ ٢١
مراحل بين الأهداف والفعالية........................
**عصير جوجل: كتابيات للعصر وبلاغات** ........................ ٤٨
مفهوم الكتابية والكاتب والبلاغة في عصر الميديا الجديدة..... ٤٩
بلاغة صديقة........................ ٦٢
اعتبارات جمالية ........................ ٧٠
**الكتاب الضد ومجازية الريزوم**........................ ٨٢
**عود متشعب** ........................ ٩٠
**الشعر التفاعلي: طرق للعرض طرق للوجود**........................ ٩٦
● الحضور الإلكتروني للشعر ........................ ٩٦
● طرق للعرض طرق للوجود:........................ ١٠٠
– أولا: تشكيل النص........................ ١٠١
– ثانيا: تشكيل مسارات امتداد للنص ........................ ١٠٦
**ما وراء الكلمات: نموذج تشعبي محتمل** ........................ ١١٩
**النص المتشعب ومستقبل الرواية**........................ ١٣١
**أطياف الرواية الرقمية** ........................ ١٥٠
● الأدب الرقمي........................ ١٥٠

• الوصل المتشعب والنص ........................ ١٥٦
• أطياف تحت مظلة: ........................ ١٦٣
١- الرواية الرقمية الخطية ........................ ١٦٣
٢- الرواية التشعبية: ........................ ١٦٥
٢-١- النصية........................ ١٦٥
٢-٢- متعددة الوسائط: ........................ ١٦٦
٢-٢-١- المرئية ........................ ١٦٦
٢-٢-٢- المسموعة ........................ ١٦٦
٣- التفاعلية:........................ ١٦٧
٣-١- النصية........................ ١٦٨
٣-٢- متعددة الوسائط ........................ ١٦٨
٣-٣- الافتراضية ........................ ١٦٨
**أشباح نصّية: السرود الرقمية بين جسد الكتاب وروح التفاعلية ... ١٧٢**
**النص المُشاهَد: مستقبل النوع الأدبي من الخطية إلى التشعبية..... ٢٠٢**
* نقلة ثقافية ........................ ٢٠٢
* وعي تشعبي ........................ ٢٠٦
* مشاهدة النص ........................ ٢١١
* نصية المدونات وأدبيتها ........................ ٢١٦
**ويكي.. شارك في المعرفة والتأليف ........................ ٢٢٢**
**شبكة فاضلة ........................ ٢٣٤**

## للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوبا على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة ( C.D ) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.

* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .

* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طبع الكتاب أم لم يطبع .

## صدر مؤخراً في سلسلة
## الثقافة الرقمية

1- الشباب ♡ مواقع الانترنت الاجتماعية

ترجمة : مصطفى محمود

2- الإعلام الرقمي والشباب

ترجمة : مصطفى محمود

هبة متولي

3- النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي

السيد نجم

4- الهاتف المحمول الاستخدامات والموضة

حاتم باطه

5- تجليات الأديان على الإنترنت

داليا يوسف

6- الثقافة العربية وعصر المعلومات

د. نبيل علي

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موارفيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496

# نصٌّ
# لا يخص المرء وحده

إن الدور الحيوي والمهم الذي تلعبه التكنولوجيا الحديثة فى المجالات كافة ، وما يمكن أن تحدثه من تأثيرات علي أشكال الكتابة الإبداعية والنصوص، من خلال الشكل والمضمون وسرعة التداول والانتشار ورد الفعل، في عصر أصبحت فيه التكنولوجيا في حياتنا أمرًا مهمًا.

وحين يطرح هذا الكتاب مفهوم الكتابة البلاغية في عصر الميديا، فإنه يطرحه من منظور أدبي قائم على فكرة التفاعلية، وخصوصًا مع انتشار المدونات الأدبية التي أفرزت حالة من التفاعل اللحظي بين الكاتب والمتلقي، ولم يقف الكتاب عند هذا الحد، لكنه تطرق أيضًا إلى الهوية الرقمية وما يمكن أن تفرزه مـ معرفي يرتبط بإدراك الفرد لذاته، وإدراك الآخرين وهو ما يمكن الإحالة إليه في مواقع شبكات التو الاجتماعي كالفيسبوك وتويتر وغيرها.

إن هذا الكتاب -الذي بين يديك عزيزي القارئ يحتويه من موضوعات مهمة لهو جدير بالمـ والاقتناء، نطمح أن يكون إضافة للمكتبة العربية.










الثمن : جنيهان